

Die Musik

Bernhard Schuster, NS-Kulturgemeinde (Germany),
Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei. Amt Musik, ...

Mus 13.34

Harvard College Library

FROM THE

ELKAN NAUMBURG
FELLOWSHIP FUND

By the terms of the gift the income of this Fund in any year when the Fellowship is not assigned is to be used for the Library of the University for the purchase of works, preferably pertaining to Music.

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Digitized by Google

Digitized by Google


EX·LIB
RIS·ME
IS

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ERSTER JAHRGANG

VIERTES QUARTAL

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1902

Digitized by Google

Mus 13.24 *

HARVARD COLLEGE
NOV 19 1920
LIBRARY
Naumburg Fellowship fund

Digitized by Google

INHALT



Digitized by Google

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN

DES ERSTEN JAHRGANGS (1901—1902)

Notenbeilagen:

Autographen in Facsimile:

Digitized by Google

Wagner, Albumblatt: Walkürenritt-Skizze.
— Recitativo secco.
Hugo Wolf, Brieffragment aus dem Jahre 1891.
— " " " " 1899.
— " " " " 1901.

Kunst:

Joh. Seb. Bach, Sepiazeichnung: Opferung dem Schlafe.
Georg Barlösius, Die Prügelscene aus den Meistersingern.
— Eine Textseite aus dem Meistersinger-Prachtwerk.
A. Biberfeld, Ecke aus einem Musezimmer.
Ludwig Bierling, Peter Cornelius-Büste.
Clemens Buscher, Das Mendelssohn-Standbild in Düsseldorf.
Albrecht Dürer, Neujahrsgruss.
Robert Engels, Zeichnung zu Tristan und Isolde.
— Zwei Zeichnungen zu Tristan und Isolde.
H. Goltzius, Ein Konzert. Nach einem alten Stich.
Hermann Hahn, Das Weimarer Liszt-Denkmal.
Johann Hartmann, Das Schumann-Denkmal in Zwickau.
Max Klinger, Beethoven.
— Liszt-Büste.
Rudolf Maison, Wotan.
Quadrelli, Die Verdi-Büste in Mailand.
Karl Ludwig Sand, Das künftige Raff-Denkmal in Frankfurt.
Moriz von Schwind, Eine Skizze (Beethovenkopf?).
— Schubert und J. M. Vogl am Klavier.
Stephan Sinding, Das Ole Bull-Denkmal in Bergen.
Franz Stassen, Blatt aus dem Parsifalwerk.
— Ein weiteres Blatt aus dem Parsifalwerk.
Franz Stuck, Beethoven.
Jos. Uphues, Das Lortzing-Standbild in Pyrmont.

Porträts:

Franz Aht mit Namenszug.
Eugen d'Albert, nach dem Bilde v. H. Katsch.
Beethoven n. einer Radierung v. A. Müller-Paris.
— nach Schimon, mit Noten- u. Namenautograph.
— nach Letronne.
— nach Stainhauser.
Bellini mit Namenszug.
Bériot mit Namenszug.
Berlioz mit Namenszug.
Benjamin Bilse, gezeichnet v. Arthur Ratzka.
Ludwig Böhner, nach einem Medaillon.
Arrigo Boito.
Marianne Brandt.
Hugo Brückler mit Namenszug.
Bruckner mit Namenszug.
— auf dem Sterbebett.

Hans von Bülow.
Bülow-Almaviva.
Cherubini.
Clementi.
Heinrich Dorn.
Julius Epstein mit Namenszug.
Heinrich Esser.
Gluck.
Hermann Götz mit Namenszug.
Théodore Gouvy mit Namenszug.
Heinrich Graun.
Edward Grieg, gezeichnet von Arthur Ratzka.
Friedrich Grützmacher.
Eugen Gura.
Joh. Ad. Hasse.
Siegmund von Hausegger.

Digitized by Google

Robert Hausmann.
Julius Hey, gezeichnet von Paul Hey.
Ferdinand Hiller.
Heinrich Hofmann mit Namenszug.
Ferdinand Jaeger als Siegfried.
Friedrich Kiel.
Friedrich Kind.
Bernhard Klein.
August Klughardt mit Namenszug.
Justin Heinrich Knecht.
Konradin Kreuzer.
Joseph Labitzky.
Liszt.
Carl Loewe nach dem Gemälde von Hildebrandt.
Johann Jacob Löwe.
Gustav Mahler mit Namenszug.
Jules Massenet.
A. Methfessel mit Namenszug.
Anna Milder-Hauptmann (2 Porträts).
Franz Nachbaur mit Namenszug.
Joh. Gottl. Naumann.
Arthur Nikisch.
Paganini.
Carl Panzner.
Ignaz Joseph Pleyel.
Michael Praetorius.
Joachim Raff mit Namenszug.
Hans Richter.
Hubert Ries.

Alexander Ritter.
Wilhelm Rust.
Emil Sauer, gezeichnet von Arthur Ratzka.
Emanuel Schikaneder.
Corona Schröter, nach ihrem Selbstporträt.
Schubert, nach Joseph Teltscher.
Heinrich Schütz.
Spohr.
Ch. V. Stanford.
Richard Strauss mit Namenszug.
— Jugendbild nach einer Zeichnung von Else Demelius. (9. September 1880.)
Theodor Uhlig.
Viotti nach dem Gemälde von Viger-Lebrun.
— nach dem Miniaturbild von Trossarelli.
Minna Wagner, geb. Planer.
Richard Wagner in Triebschen, nach einer Photographie.
— nach zwei älteren Photographieen.
— nach einem Holzschnitt von Felix Vallotton.
— nach einer Radierung von A. Müller-Paris.
— nach einer Photographie (en face).
Felix Weingartner.
Theodor Weinlig.
Wilhelm Wieprecht.
Hugo Wolf nach drei Photographieen, im 14., 17. und 25. Lebensjahr.
Franz Wüllner.
Dr. Ludwig Wüllner mit Namenszug.
Joh. Rud. Zumsteeg, nach dem Gemälde von J. F. Weckerlin.

Gruppenbilder:

Bayreuther Festspiele 1902: Die Dirigenten Mottl, Richter, Muck, Wagner.
— Julius Kniese, Fritz Friedrichs, Hans Breuer, Alois Burgstaller.
— Anton van Rooy, Theodor Bertram, Ernst Kraus, Erik Schmedes.
— Carl Perron, Paul Knüpfer, Felix Kraus, Hans Schütz.
— Ernestine Schumann-Heink, Marie Wittich, Emmy Destinn, Ellen Gulbranson.
Beethovens Eltern.
Das Berliner Philharmonische Orchester: Gesamtaufnahme.
— Karl Klindworth, Franz Wüllner, Joseph Joachim.
— Ernst Rudorff, Raphael Maszkowski, Ernst von Schuch.
— Ludwig von Brenner, Georg Rauchenecker, Franz Mannstädt.
— Felix Mottl, Hermann Levi, Richard Strauss.
— Gustav F. Kogel, Rudolf Herrfurth, Josef Rebicek.
— Ludwig Bleuer, Anton Witek, Hermann Wolff.
— Otto Schneider, Karl Mahns, Bernhard Breuer, Otto Müller.
Die Braunschweigische Hofkapelle: Hermann Riedel, Max Clarus.
Deutsche Musikapostel in Amerika: Frank und Walter Damrosch, F. X. Arens.
Das Dresdener Hoforchester: Francesco Morlacchi und K. G. Reissiger.
— Karl Krebs und Julius Rietz.
— Gesamtaufnahme.
Peter Gast und Friedrich Nietzsche.
Das Meininger Hoforchester unter Fritz Steinbach: Gesamtaufnahme.
Das Müller-Quartett.

Digitized by Google

Das Neu-Weimarer Trio: Singer, Cossmann, Bülow.
Porträtgruppe italienischer Meister: Zingarelli, Sarti, Tritto, Paisiello.
Zur 38. Tonkünstler-Versammlung: Theodor Müller-Reuter, Gustav Mahler.
— Georg Schumann, Engelbert Humperdinck, Max Schillings, Hans Pfitzner.
— Paul Juon, Ludwig Thuille, Leo Blech, Hans Sommer.
Viottis Freundeskreis: Madame Chinnery, Karoline und Walter Chinnery.

Karikaturen und Silhouetten:

Bruckner („Küss d' Hand"), gezeichnet von Dr. Heinrich Gröber.
— an der Orgel, geschnitten von Dr. Otto Böhler.
Bruckner und Hanslick, „ „ „ „ „
Karikatur, gezeichnet von E. T. A. Hoffmann.
Liszt, geschnitten von Dr. Otto Böhler.
— Blatt aus dem Jahre 1833.
— Karikatur aus dem Jahre ?
Paganini in Weimar, Blatt aus dem Jahre 1830.
Vieuxtemps, Karikatur, 1854 gezeichnet von Reimers.
Wagner und Bruckner in Bayreuth, geschnitten von Dr. Otto Böhler.
Die Wagner-Woche, Wiener Karikatur aus dem Jahre 1876.
Vom Kriegsschauplatz in Bayreuth, Wiener Karikatur aus dem Jahre 1876.

Verschiedenes:

Altgermanische Musikinstrumente: Lure, Pauke, Leier.
Bayreuther Dekorationen: Der fliegende Holländer I. Aufzug.
— Siegfried III. Aufzug.
— Parsifal II. Aufzug.
— Parsifal III. Aufzug.
Die Berliner Philharmonie: Der grosse Konzertsaal.
Auf Dresdener Friedhöfen: Die Gräber Joseph Tichatschecks und Ludwig Schnorrs von Carolsfeld.
— Die Gräber Minna Wagners und Carl Marias von Weber.
Grosses Konzert der Hofkapelle im Königl. Opernhaus in Dresden am 24. Mai 1812.
Innere Ansicht des ersten Komödien(Opern)-Hauses in Dresden.
Der Kölner Gürzenich: Façade und Saal.
Das Prinzregententheater in München: Gesamtansicht des Gebäudes.
— Der Theaterraum und das östliche Foyer.
Das Programm der Palmsonntagsaufführung der IX. Symphonie unter Richard Wagner in Dresden am 28. März 1847.
Der Theaterzettel der Uraufführung des fliegenden Holländer in Dresden am 2. Januar 1843.
Titelblatt eines von Ercole Bernabei komponierten Textes.
Titelblatt der Six Duos Concertants von Viotti.
Wohnhäuser Wagners: Das Wagnerhaus in Würzburg.
— Die Häuser in Dresden und Gross-Graupa.
— „ „ „ Penzing und Triebschen.
Hugo Wolfs Geburtshaus in Windischgräz.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Melodie ist das freie begeisterte Tönen schwingender Seelen,
Harmonie ist Gesetz, glanzvoll in jener bedingt.
Also entsprang aus dem Haupte des schaffenden Zeus der Gedanke,
Pallas und Rüstung zugleich, Sein und notwendige Form.

Alfred Brandt-Caspari

I. JULIHEFT 1902

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

GIUSEPPE SARTI

Zum 100jährigen Todestage

(28. Juli 1802)

Von Max Arend-Leipzig

Das Schicksal der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts teilt einer ihrer besten Meister, Giuseppe Sarti: er ist vergessen.

Die Beschäftigung mit dem 6. Haydn-Quartett von W. A. Mozart brachte mich auf eine interessante Schmähschrift, die Sarti gegen Mozart losliess: „Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart."*) Dieses Pamphlet reizte mich, der künstlerischen und menschlichen Individualität des Autors etwas tiefer in die Augen zu schauen, denn wie ich schon einmal sagte, je höher wir Sarti stellen müssen, der diese jämmerliche Verunglimpfung unseres einzigen Mozart fertig brachte, desto mehr wird Mozart ins Übermenschliche entrückt, war er doch so wenig „von dieser Welt", dass seine Inspirationen nicht einmal von Meistern der Musik erkannt werden konnten. Diese Schmähschrift Sartis atmet Niedrigkeit, aber — stellen wir sie, um Sarti gerecht zu werden, zunächst einmal beiseite, um die andern Züge seiner Persönlichkeit zu betrachten, welche weit anziehender und edler sind.

Will man sich mit einer unbekannten Individualität beschäftigen, so wird man zunächst das Bedürfnis empfinden, irgend eine unmittelbare Spur von ihr zu sehen: ein Bild, ein Autograph. Mir war Scottis Kupferstich „Parnass" zugänglich. Der Stich stellt einen steilen Berg dar, der von einem Tempel gekrönt ist; an verschiedenen Stellen, vom Fuss bis zur Spitze, finden sich Gruppenbilder von Musikern. In der Mitte unten sehen wir Sarti zusammen mit Zingarelli, Tritto und Paisiello. Der Kopf zeigt ausdrucksvolle, energische, etwas schulmeisterliche Züge.

Um mich mit dem Musiker Sarti persönlich bekannt zu machen und nicht darauf angewiesen zu sein, das Urteil von Fétis abzuschreiben, habe ich alles, was mir ohne Mühe zugänglich war, einer sorgfältigen Betrachtung unterzogen. Zunächst liess ich mir die Partitur der berühmtesten Oper Sartis „Giulio Sabino", zuerst 1781 in Venedig aufgeführt, in einem sehr saubern Druck von 1784 vorlegen. Welch eine fremde, aber

*) Vgl. meinen Aufsatz „Zur Harmonik Mozarts" in No. 8 der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" 1902.

Digitized by Google

in sich einheitliche und vollkommene Welt spricht aus dieser alten Partitur zu uns Lesern von 1902! In der „Sinfonia“ (Ouvertüre) besteht das Orchester ausser aus dem Streichquartett aus 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, und in einigen Nummern der Oper tritt 1 Fagott noch zu diesen Instrumenten. In der ganzen Oper kein Paukenschlag, keine Flöte, natürlich erst recht keine Klarinette! Die Oboen gehen sehr oft mit den Violinen, um dem Streichquartett Glanz und Orchesterklang zu verleihen, die Hörner und Trompeten werden sehr schlicht in ihren Naturtönen gesetzt, die Bratschen gehen meist entweder mit den Bässen oder mit den Geigen. Die männlichen Schauspieler sind zum Teil Kastraten. Die Sekko-Recitative werden vom Cembalisten aus einem bezifferten Basse begleitet.

Die nämliche Einrichtung zeigen die andern Partituren, welche ich sah: eine Arie und eine Scene mit Terzett aus „Argentina“ (1779) — einem Werk, das übrigens sowohl bei Fétis als in Riemanns Opernhandbuch und Musiklexikon übersehen worden ist.

Die Singstimmen sind sehr glänzend geschrieben: man glaubt beim Anblick der Noten den italienischen Gesangesvirtuosen jener Zeit vor sich zu sehen. Eine Arie aus „Fra i due litiganti il terzo gode“ (Turin 1780; in Wien 1785 unter dem Titel „Im Trüben ist gut fischen“ als deutsches Singspiel aufgeführt und 1787 gedruckt), die ich leider nur im Klavierauszug sehen konnte, erschien mir als ein wahres Kabinettstück, und ich übergebe sie in der Beilage dieses Heftes meinen Lesern als Probe der Kunst Sartis. Dabei folge ich dem Klavierauszug bis auf augenfällige Druckfehler, den italienischen Text jedoch durch einen neuen deutschen ersetzend, bei dem es mir natürlich nicht auf Reimereien ankommen konnte, sondern lediglich auf die Konservierung der lebhaften scenischen Vorgänge und der musikalischen Deklamation. Sollte das Stück nicht einer Sängerin Lust machen, es zu studieren? Ist es doch ein Wunder, dass unsere Sänger nicht mehr in den Wunderborn der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts greifen — „Wunderborn“ vom Standpunkt der Gesangeskunst aus geredet. Im Konzertsaal sind diese Werke als Virtuosenstücke vollendete Meisterwerke, und hier wäre allein der Ort, wo eine ganze unübersehbare, im Staube der Bibliotheken modernde Literatur ihre Auferstehung feiern könnte, ich hätte beinahe gesagt, feiern muss.

Um die abgedruckte Arie schmackhafter zu machen, werde ich den Inhalt des Operntextes (nach der deutschen 1791 bei Michaelsen in Hamburg erschienenen Ausgabe) kurz skizzieren. Die Handlung zeigt gewisse Anklänge an Lortzings „Wildschütz“. Wir haben da einen eigensinnigen Grafen, und eine noch eigensinnigere, ausserdem auf ihren Gatten sehr eifersüchtige Gräfin, ein Kammermädchen, zwei gräfliche Diener, den Verwalter des gräflichen Besitzes und noch einige Nebenfiguren. Die beiden Diener werden dem Kammermädchen durch ihre unausgesetzten eifer-

Digitized by Google

süchtigen Liebesbeteuerungen lästig, und der Verwalter befreit das Mädchen schliesslich von ihnen — natürlich nicht umsonst. Inzwischen hat die Gräfin, die ihren Gatten bei einem Schäferstündchen argwöhnte, das Kammermädchen von ihren Bauern (wir befinden uns im 18. Jahrhundert!) verhaften lassen, und schliesslich löst sich der Knoten, wobei der lachende Dritte sein Liebchen einheimst.

Noch eine Quelle, Sarti näher kennen zu lernen, sei nur citiert: P. Skudos (Meyerbeer gewidmeter) Roman „Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert". Eine deutsche Übersetzung ist 1858 von Otto Kade (bei Kuntze in Dresden) erschienen.

Wir haben in Sarti einen äusserst konservativen, ganz auf dem Boden der italienischen Technik stehenden Musiker, aber innerhalb dieses Rahmens einen der Grossen, einen souveränen Meister vor uns. Seine Kompositionstechnik ist von einer angenehmen Sauberkeit, verrät unbedingte Herrschaft über den Stoff und überall einen abgeklärten und feinsinnigen Geschmack, so dass er es wohl verdienen würde, als eine Probe der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts gelegentlich im Konzertsaal zu erscheinen. Will man sehen, wie konservativ Sarti ist, so vergleiche man sein Orchester des „Giulio Sabino" von 1781 mit dem Cimarosas in seinem „matrimonio segreto", der doch nur 10 Jahre später erschien: Cimarosa hat das Beethovensche Orchester.

Betrachten wir nun die Schicksale unseres Meisters, und sehen wir bei dieser Gelegenheit zu, von wo aus sich Fäden in die Gegenwart ziehen.

Giuseppe Sarti wurde am 28. Dezember 1729 in Faënza im Kirchenstaat geboren. Seine ersten musikalischen Studien — das will für einen Musiker dieser Zeit heissen: Studien im Generalbass, im Gesang und im Cembalo-Spielen — machte er bei dem Organisten der Hauptkirche seiner Heimatstadt. Bald aber schickte man ihn nach Bologna in die berühmte Kontrapunkt-Schule des Padre Martini. In diesem Studium Sartis liegt ein Berührungspunkt mit der Gegenwart. Fétis sagt darüber: „C'est dans cette école célèbre qu'il puisa les excellentes traditions transmises ensuite par lui à son élève Cherubini". Cherubini war 1777—1780 Sartis eifriger Schüler. Cherubini aber als Organisator des Pariser Konservatoriums und als Verfasser des „Cours de contrepoint" (1835) ist auf die Musikübung der Gegenwart von ganz unberechenbarem Einfluss gewesen.

Das Resultat des Studiums bei Martini zeigte sich bald: Für den Karneval des Jahres 1752 erbat die Direktion des Theaters in Faënza von dem jungen Manne eine opera seria, und Sarti schrieb seinen „Pompeo in Armenia", der mit glänzendem Beifall aufgenommen wurde. In den folgenden Jahren schrieb Sarti für Venedig „Il rè pastore" (1753), für Florenz im selben Jahre „Medonte re d'Epiro" und „Demofoonte" und 1755 die „Olimpiade". Diese Werke machten seinen Namen in Italien

Digitized by Google

und darüber hinaus berühmt. 1756 erhielt er einen Ruf als Hofkapellmeister und Gesanglehrer des dänischen Erbprinzen nach Kopenhagen. Indessen so ehrenvoll dieser Ruf war, so hat er doch Sarti viele Enttäuschungen gebracht. Man nahm in Kopenhagen einige neue Opern von ihm mit Kälte auf, trotzdem sie von auserlesenen italienischen Künstlern gesungen wurden, und diese Misserfolge verleideten ihm seine Stellung dermassen, dass er sie 1765 wieder aufgab, um in Italien als Opernkomponist zu wirken*). Aber in Italien hatte man ihn während seiner Abwesenheit im Norden vergessen — was verständlich wird, wenn man sich die Flüchtigkeit und Massenhaftigkeit der musikalischen Produktion der damaligen Zeit vergegenwärtigt —, und er selbst fand auch nicht wieder sogleich die Saite, die im Herzen seiner Landsleute widerklang, so dass seine nächsten Opern nur lauen Beifall fanden.

Da fasste Sarti 1769 den Entschluss, nach London zu gehen, der Stadt, in der der grosse Händel gewirkt hatte. Aber in London gelang es ihm nicht einmal, überhaupt eine Oper zur Aufführung zu bringen, und er musste sich durch Erteilen von Klavier- und Gesangunterricht ernähren. Übrigens benutzte er Zeit und Veranlassung, um eine Sammlung von 6 Klaviersonaten herauszugeben, Sonaten, die Fétis unter die besten, welche geschrieben worden sind, rechnet. Die Erfolglosigkeit seines Londoner Aufenthalts veranlasste unsern Maestro, wieder in Italien sein Glück zu suchen und jetzt auch zu finden. Saccbini, der Direktor des Konservatoriums del Ospedaletto in Venedig, schickte sich an, nach München zu reisen, und sein Nachfolger wurde (1770) Sarti. Auch mit der Opernkomposition hatte Sarti jetzt mehr Glück. Er schrieb mehrere Opern für Padua („La clemenza di Tito“ 1771, „La contadina fedele“ 1771, „I finti heredi“ 1773) und für Venedig (besonders seine grosse Berühmtheit erlangende opera buffa „le gelosie villane“ 1776). Hier bemerke ich bezüglich seiner Oper „Scipione“, dass dieselbe, laut dem 1778 bei Fenzo in Venedig gedruckten Textbuch, zuerst in Venedig, und zwar 1778 aufgeführt zu sein scheint, während Fétis und Riemann (Opernhandbuch) den Ort nicht und als Zeit 1780 angeben. Im Jahre 1777 finden wir drei Opern von ihm, die für Venedig komponiert sind („Farnace“, „L'avaro“, „Ifigenia in Aulide“).

Inzwischen starb 1779 der Domkapellmeister in Mailand (Fioroni) und diese begehrte Stelle wurde ausgeschrieben. Natürlich bewarben sich eine Anzahl der besten Musiker um sie, und es ist sehr ehrenvoll für Sarti, dass seine Probekompositionen den Sieg davontragen: er wird, von 1779—1784, Domkapellmeister in Mailand. Die Probekompositionen, eine

*) Über den Aufenthalt Sartis in Kopenhagen vergl. den mir erst nach Vollendung dieses Aufsatzes zu Gesicht gekommenen Artikel von Karl Thrane in den Sammelbänden der Intern. Musikgesellschaft, Jahrg. III Heft 3.

Antiphonie, ein Psalm und eine Messe zu 6 und 8 reellen Stimmen, befinden sich in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums. Fétis schreibt über diese Werke: „sie liefern den unumstösslichen Beweis von dem tiefen Wissen des Verfassers". Die Kapellmeisterstellung veranlasste Sarti noch öfter zu Kirchenkompositionen. So schrieb er 1781 drei Messen im Auftrage des Herzogs Serbelloni, und diese Messen wurden in der Kapuzinerkirche anlässlich der Seligsprechung dreier Kapuziner aufgeführt. Gleichzeitig wirkte aber Sarti auch als Opernkomponist, und zwar entstanden in dieser Periode seine erfolgreichsten Werke. 1780 wurde in Turin gegeben „Fra i due litiganti il terzo gode". Ich habe bereits erwähnt, dass diese Oper 1785 in Wien erschien*). Mozart hat über das Thema „Come un agnello" die bekannten Variationen geschrieben. 1781 kam in Venedig „Giulio Sabino", allgemein für das Meisterwerk Sartis gehalten, heraus. 1782 bringt Venedig „Allessandro e Timoteo", welches Werk 1800 in Perottis Bearbeitung in London aufgeführt wurde. In demselben Jahre kommt in Venedig heraus „Le nozze di Dorina", das einzige Werk, welches nach Paris gelangte (1789, 1803, 1810 und später mehrere Male). Fétis sagt, man müsse sich darüber wundern, dass die italienische Oper in Paris von den vielen Werken Sartis nur dies eine aufgeführt hat, zumal dieses jedesmal guten Erfolg erzielte, während doch dieses Theater sehr viele Opern von schwächeren Komponisten gab.

Eine entscheidende Wendung im Leben und Wirken Sartis trat 1784 dadurch ein, dass er als Kaiserlicher Hofkapellmeister nach St. Petersburg an den Hof Katharinas II. gerufen wurde. Russland sollte sein letzter Wirkungskreis werden, und in einer Geschichte der russischen Musik spielt der Name Sartis eine bedeutsame Rolle. Auf der Reise nach St. Petersburg traf übrigens Sarti in Wien mit Mozart zusammen, (vgl. Mozarts Brief an seinen Vater vom 9. Juni 1784.) Mozart spielte Sarti sehr viel vor, zuletzt auch die erwähnten Variationen über „come un agnello". Es bleibt ein Schandfleck im Leben Sartis, dass er später, nach dem Erscheinen von Mozarts Haydn-Quartetten (1785), den „esame acustico" schrieb, trotzdem er persönlich unter dem Eindruck Mozarts gestanden hatte.

In Russland bemerken wir sogleich die Anpassungsfähigkeit der Natur Sartis: eins der ersten Werke, die er dort verfasste, war ein Psalm in russischer Sprache, begleitet von 2 Orchestern, einem in gewöhnlicher Besetzung und einem zweiten, bestehend aus russischen Jagdhörnern. Ein Menschenalter früher hatte Maresch (Hornvirtuose, 1719—1774) diese russische Jagdhornmusik aufgebracht, bei welcher jeder Mitwirkende stets

*) Riemann hält es für wahrscheinlich, dass „Im Trüben ist gut fischen" Wien 1785 und „fra i due u. s. w." Turin 1780 identisch seien; die Wahrscheinlichkeit wird durch die Thatsache, dass der deutsche Text eine Übersetzung des italienischen ist, erhöht, und kann als Gewissheit bezeichnet werden.

Digitized by Google

nur einen und denselben Ton anzugeben hatte — eine heute natürlich längst wieder vergessene Spielerei von sehr zweifelhaftem künstlerischem Werte.

Anlässlich der Einnahme von Otschakow (1788) erhielt Sarti den Auftrag, ein Te deum in russischer Sprache zu schreiben. Die Partitur dieses Werkes gehört jedenfalls zu den geräuschvollsten, denn sie enthält in regelmässigen Zeitabständen — Kanonenschüsse, die der Ausführung des Werkes einen besonders feierlichen Charakter zu geben bestimmt und auch wohl geeignet waren.

Als Opernkomponist war Sarti 1786 mit der (italienischen) Oper „Rinaldo ed Armida" hervorgetreten. Katharina II. war so befriedigt von dem Werk, dass sie dem Komponisten einen eigenhändigen Brief sandte, welcher ihre Befriedigung ausdrückte und begleitet war von einer reichen Tabaksdose und einem Diamantring.

Indessen erwuchsen Sarti bald unerwartete Schwierigkeiten. Seine Primadonna, die Darstellerin der Armida, die berühmte Todi (1753—1833) benutzte ihre Intimität mit Katharina II. dazu, um Sarti, über dessen Mangel an Ergebenheit sie glaubte sich beklagen zu müssen, zu drücken. Dieser berief, um der Todi entgegenzuarbeiten, den berühmten Kastraten Marchesi (1755 in Mailand geboren, galt schon mit 25 Jahren für den grössten Sänger Italiens) nach St. Petersburg. Die Todi wurde erbittert durch den Enthusiasmus, den Marchesi erregte, und liess sich zu dem gehässigen Schritt hinreissen, bei der Kaiserin die Entlassung Sartis durchzusetzen.

Aber Sarti vermochte selbst der Kaiserin zu trotzen mit Hilfe ihres einflussreichen Günstlings, des Fürsten Potemkin. Dieser liess Sarti in einem Dorf der Ukraine, wo es einen Überfluss an schönen Stimmen gab, eine Gesangschule einrichten und ernannte ihn zum Direktor derselben, ihm gleichzeitig den Titel eines Leutnant-Majors der Kaiserlichen Armee verleihend. Indessen starb Potemkin schon 1791 und nun fasste Sarti einen Entschluss, der ihm uns als Mann, welcher die Situation beherrscht, zeigt: er kehrte 1793 nach St. Petersburg zurück und rechtfertigte sich persönlich vor der Kaiserin. Der Erfolg war, dass er eine Gratifikation von 15000 Rb. und seinen Posten als Kaiserlicher Hofkapellmeister mit einem Gehalt von 35000 Rb. zurückbekam, sowie eine Wohnung im kaiserlichen Schloss erhielt! Ausserdem bekam er den Auftrag, in Jekaterinoslaw (das die Kaiserin 1786 gegründet hatte) ein Konservatorium nach dem Muster der italienischen Konservatorien zu errichten, zu dessen Direktor er gleichzeitig ernannt wurde. Sein Wirken an dieser Anstalt befriedigte die Kaiserin ausserordentlich: als die Zöglinge des Instituts 1795 in ihrer Gegenwart ihr erstes Konzert gaben, war die Kaiserin von den Fortschritten so befriedigt, dass sie Sarti in den Adelsstand erhob und ihm beträchtliche Ländereien schenkte, um ihn an Russland dauernd zu fesseln.

Digitized by Google

Eine Ehrung anderer Art war inzwischen Sarti durch die Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg 1794 geworden: er wurde in Anerkennung seiner akustischen Forschungen zum Mitgliede ernannt. Unter diesen Beschäftigungen mit der Akustik ist zunächst der viel citierte „esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart“ anzuführen, dann aber, rühmlicher für unsern Maestro, die Erfindung einer akustischen Maschine, welche es ermöglichte, die Schwingungen, welche ein gegebener Ton in einer Sekunde macht, zu zählen, sowie endlich seine Festsetzung des russischen Kammertons a' auf 432 Schwingungen. Als Opernkomponist trat er noch mit einigen russischen und einer französischen Oper („Les Indiens et l'Anglaise“, St. Petersburg 1794) hervor. Nachzutragen ist, dass er für Kopenhagen einige Opern in dänischer Sprache geschrieben hat (darunter „Soliman den Anden“).

Von seinen Kirchenkompositionen ist manche im Druck erschienen, so vor allem bei Breitkopf & Härtel ein Kyrie in Form einer achtstimmigen Fuge.

Fétis fasst sein Urteil über die künstlerische Qualität Sartis dahin zusammen, er sei nicht einer von den Grossen gewesen, die eine neue Epoche der Musikgeschichte bedeuten, aber er beherrsche die Kompositionstechnik meisterhaft, habe reiches melodisches Talent und dramatischen Instinkt. In den meisten seiner Werke finde man Stellen, die durch die Schönheit oder Wahrheit des Ausdrucks auffielen.

Gedenken wir noch des Ausgangs Sartis. Der Winter 1801/1802 hatte seinen erschöpften Kräften so sehr zugesetzt, dass er im April 1802 den Entschluss fasste, unter dem Himmel Italiens seine Gesundheit wieder zu suchen. Er kam aber nur bis Berlin. Dort zwang ihn sein Zustand Halt zu machen, und er starb am 28. Juli 1802 — im Herzen die Sehnsucht nach dem Lande, wo die Zitronen blühen.

Wir haben in Sarti drei Momente zu sehen: 1. seine Eigenschaft als Vertreter der italienischen Opernschule des 18. Jahrhunderts. Hier teilt er das Schicksal der von ihm vertretenen Kunstrichtung: sie empfing 1762 durch Glucks „Orfeo“ den Todesstoss, und für uns kann nur eine Renaissance der Gesangstücke im Konzertsaal in Betracht kommen; diese allerdings muss meiner Ansicht nach erfolgen, wollen wir nicht eine grosse wertvolle und eigenartige Literatur einfach verlieren; 2. kommt Sarti als Schüler Martinis und Lehrer Cherubinis in Betracht, und so beruht mit auf ihm die ganze Art unserer musikalischen Erziehung; 3. ist er der erste Generalmusikdirektor von Russland und für die spezifische Entwickelung der russischen Musik von grossem Einfluss. Gedenken wir 100 Jahre nach seinem Tode seiner eine Weile und erinnern wir uns, dass die Spuren seines Wirkens doch nicht so ganz in der Gegenwart fehlen, wie man es zunächst vermutet, wenn man den Namen Giuseppe Sarti liest!

Digitized by Google

RICHARD WAGNER

Im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858—1872)

Von Dr. Edgar Istel-München

Schluss des II. Abschnittes

Die nachfolgenden Briefauszüge, zu deren Verständnis bereits im vorigen Heft das Nötige gesagt wurde, spiegeln deutlich die gereizte Stimmung Essers wieder, wobei freilich die Parteinahme für seinen alten Lehrer Lachner zu berücksichtigen ist.

Wien, 19. Mai.

Die Aufführung von „Tristan und Isolde" hat also auch in München Schwierigkeiten zu überwinden. Es gehen hier die sonderbarsten Gerüchte herum — man erzählte sich sogar, Wagner habe München bereits verlassen — allein ich habe wohl Grund genug zur Annahme, dass Wagner sowohl seinen „Tristan" als auch seinen Gehalt so leicht nicht im Stiche lässt. Sehr wunderbar erschien es mir, dass Wagner sein Werk nicht selbst dirigiert, sondern dieses Geschäft dem Hans von Bülow überträgt, worin allerdings eine Beleidigung für Lachner enthalten ist. Es ist jammerschade, dass Bülow für seine „Schweinhunde" nur moralische und nicht auch wirkliche, reelle Prügel bekommen hat. Lachner ist leider mit seinen Mitteilungen über diese Geschichte sehr sparsam.

Wien, 23. Mai.

Die Tristan-Affaire scheint auch in München ziemlich bedeutend ins Stocken geraten zu sein, und es scheint sich die bisher angenommene Ansicht zu bestätigen, dass eine Dame den Anstrengungen, welche die Durchführung der Rolle der „Isolde" verlangt, nicht gewachsen ist.

Wien, 26. Mai.

Die abermalige Verschiebung der Tristan-Aufführung macht die Sache nachgerade lächerlich und stumpft das Interesse dafür ab. Der hiesige Berichterstatter Speidel zeigt heute an, dass er die Fopperei satt ist und nach Wien zurückkehren wird.

Dass Wagner Sie nicht eingeladen hat, wundert mich gar nicht. Er braucht Sie eben jetzt nicht und wird nicht gerne daran erinnert sein wollen, dass er Ihnen Verbindlichkeiten schuldig ist. Auch mich hat er nicht direkt eingeladen, sondern mir einen langhaarigen, schwärmerisch aussehenden Jüngling*) geschickt, der behauptete, er habe von Wagner den Auftrag, mich nach München einzuladen.

Peter Cornelius soll Bräutigam sein und zwar mit Fräulein Bertha Jung in Mainz**). Seine Oper „Der Cid" wurde in Weimar gegeben***) und soll Glück gemacht haben. Hoffentlich ist die ihm von König von Bayern bewilligte Pension von 1000 Gulden nicht abhängig von Wagners Gunst.

*) Wahrscheinlich Fritz Porges, der frühverstorbene Bruder von Heinrich Porges.

**) Er hatte sich am 18. März 1865 verlobt.

***) Am 21. Mai.

Digitized by Google

Die erste öffentliche Aufführung des Tristan konnte jedoch erst am 10. Juni stattfinden, es folgten noch drei weitere Vorstellungen am 13. Juni, 19. Juni und 1. Juli. Schnorr, der einzige, gewaltige Sänger aber, er musste in der Blüte seiner Jahre von dannen — am 21. Juli verschied er plötzlich, ein ungeheurer Schlag für Wagner, der seinen Getreuen nie vergass und ihn in einem herrlichen Aufsatz ehrte. Drei Briefauszüge, die für den Ton, den Esser um diese Zeit Wagner, Liszt und Bülow gegenüber anzuschlagen liebte, charakteristisch sind, folgen hier — man sieht die verderbliche Wirkung der Pressverleumdungen nur allzudeutlich:

(Undatiert, ca. Juni bis Juli.)

Wagner soll ja die „Meistersinger" vollendet haben, wie man erzählt.*) Dann stünde wohl für den kommenden Winter eine Aufführung bevor. Hierüber müssen Sie ja am besten Auskunft geben können! Oder sollte der geniale Komponist seinen Verleger gänzlich vergessen haben?

Von Cornelius hört und sieht man nichts. — Der Abbé Liszt lässt sich noch immer von der katholischen Geistlichkeit in Ungarn anräuchern und sein allgemein verehrter Schwiegersohn (Bülow) amministriert bei dieser Gelegenheit.

Wien, 12. Juli.

Wie mir scheint, hat Richard Wagner in seinem jetzigen Taumel von „Tristan und Isolde" und bei seinen Träumen wegen Aufführung der „Nibelungen" vollständig darauf vergessen, dass er Ihnen gegenüber Verbindlichkeiten wegen der „Meistersinger" eingegangen hat. Er scheint nicht arbeiten zu können, wenn es ihm gut geht. Wenn es ihm aber schlecht geht, so kann er nur arbeiten, wenn er auf das Luxuriöseste eingerichtet ist und auf die verschwenderischste Art lebt.

Wien, 24. August.

Richard Wagner hat sich nicht bewogen gefunden, zur Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von seinem ehemaligen Freund, jetzigen Abbate Liszt, nach Pest zu gehen. Dagegen war der unvermeidliche Bülow**) dort und hat nicht verfehlt, auch in Ungarn — wie überall — Stänkereien anzufangen, die ihm nur geschenkt wurden, weil er Liszts Schwiegersohn ist. Übrigens haben mir Hellmesberger und Doppler***), welche bei der Aufführung des Oratoriums gegenwärtig waren, günstige Berichte geliefert. Liszt soll, ausserdem dass er wie gewöhnlich geistreich war, auch ziemlich klar gewesen sein, und dies ist gewiss höchst anerkennungswert. Liszt logiert in Pest beim katholischen Pfarrer, geht immer in der Soutane herum und isst keinen Bissen, ohne vorher das Kreuz gemacht und die Speise gesegnet zu haben.****)

*) Unbegründetes Gerücht.

**) Man vergleiche Bülows schönen Aufsatz über die „Heilige Elisabeth" im ersten ungarischen Musikfest am 15. August (Schriften S. 298 ff.).

***) Joseph H. (1828—93), der berühmte Violinist; Franz D. (1821—83), hochbedeutender Flötenbläser.

****) Hier folgt noch eine sehr starke Stelle, die ich lieber unterdrücke. Der Sinn ist, Liszt verleugne seine Vergangenheit, ein Vorwurf, der seitdem öfter erhoben wurde. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf das warme und geistvolle Lisztbuch Dr. Rudolf Louis' verweisen, wo auch vorurteilslos Stellung zu diesem anscheinend begründeten, eigentlich aber doch unbegründeten Vorwurf genommen wird.

Digitized by Google

Von einem kurzen Wiener Aufenthalt Wagners handelt der nächste Brief:

Wien, 31. Oktober.

Vor einigen Tagen besuchte mich Richard Wagner, der hierher gekommen war, um sich seine Zähne in Ordnung bringen zu lassen, was auch um den Preis von 70 Gulden wirklich bewerkstelligt wurde. Er schimpfte sehr viel über die Intriguen, welche man in München gegen ihn anspinne, um ihn aus dem Sattel der königlichen Gunst zu heben — und fand es namentlich abscheulich, dass die Leute, welchen er von früher Geld schuldig ist, jetzt seine günstige Stellung benützen, um ihr Geld aus dem königlichen Säckel zurückerstattet zu bekommen.

Zu meinem Bedauern hörte ich ferner von ihm, dass er seine „Meistersinger“ ganz zurückgelegt habe, um die unfruchtbare Arbeit der „Nibelungen“ wieder zu beginnen und zur Vollendung zu bringen. Was soll eine Oper nützen, zu deren Aufführung erst ein neues Theater gebaut werden muss? Sie kann höchstens das Schicksal von „Tristan und Isolde“ erleben, welche nach der ersten Aufführung bereits begraben ist. Auf unseren Freund Lachner ist Wagner begreiflicherweise ebenso schlecht zu sprechen, wie jener auf diesen. Zwischen diesen beiden so gänzlich verschiedenen Menschen wurde selbst mein sonst so glückliches Vermittlungstalent zu Schanden.

Ende November brach endlich, durch einen etwas unvorsichtigen Aufsatz in den „Neuesten Nachrichten“ äusserlich veranlasst, jener berüchtigte grosse Skandal los, der schliesslich zur Entfernung Wagners aus München führte. Pfistermeister und seine Kollegen von der Kabinettskasse, die sich durch jenen Aufsatz angegriffen fühlten, erklärten in der „Bayerischen Zeitung“, sie hätten sich im Interesse des Landes geweigert, den ungemessenen Ansprüchen Wagners zu genügen — und damit war das Zeichen zum Angriff gegeben. Es kam zu Scenen, die, um dem unerfahrenen jungen König das Schreckgespenst einer Revolution vorzutäuschen, künstlich herbeigeführt waren. Der König erklärte: „Ich will Meinem teuren Volke zeigen, dass sein Vertrauen, seine Liebe Mir über alles geht“ — und bat Wagner, sich einstweilen, bis der Sturm beschwichtigt sei, ausser Landes zu begeben. Seine Freundschaft mit dem Meister blieb jedoch unverändert. Wagner reiste dem königlichen Wunsche gemäss am 10. Dezember in der Frühe nach der Schweiz ab.

Hierauf beziehen sich folgende Sätze:

Wien, 18. Dezember.

Unser Freund Richard Wagner ist denn nun endlich doch mit seinen unaufhörlichen Ansprüchen und seiner unglaublichen Verschwendung in einen Konflikt mit der nicht unerschöpflichen Kasse des bayerischen Königs geraten, und hat sich, wie ich höre, nach Genf zurückgezogen — wahrscheinlich, um von dort aus wieder seine Fühlhörner nach dem Grossherzog von Baden auszustrecken, der am Genfer-See seine angegriffenen Nerven zu beruhigen bestrebt ist. Haben Sie etwas Näheres vom Komponisten der „Meistersinger“ in spe vernommen?

Digitized by Google

Thatsächlich hatte der Meister sich von Vevey aus, wohin er sich zunächst gewandt, nach Genf begeben, wo er sich eine Villa mietete, Mitte Januar aber durch ein Feuer, das in dem einzig heizbaren Zimmer ausbrach, vertrieben wurde. Eine kleine Erholungsreise nach Toulon, Avignon und Marseille musste so notgedrungen angetreten werden: auf dieser Reise traf ihn die Kunde von dem plötzlich erfolgten Tode seiner Frau Minna, die nach ihrer Scheidung von ihm in Dresden lebte. Zu Beginn des neuen Jahres versagte es sich Esser nicht, folgende für uns heute hochergötzliche Betrachtung anzustellen:

Wien, 8. Januar.

... Bis wieder ein Beethoven oder Mozart, Händel oder Bach kommt, wird die musikalische Welt wohl noch ziemlich lange warten und sich einstweilen mit den Produktionen der Talente begnügen müssen. Denn dass auch unser ehemaliger Freund Richard Wagner kein musikalisches Genie ist, hat er in „Tristan und Isolde" gezeigt, sowie es sich auch in der gegenwärtigen Erschöpfung seiner Produktivität deutlich offenbart. Genial ist er nur in der Verschwendung unglaublicher Geldsummen.

Haben Sie nichts von Cornelius gehört? Ist er in dem Wagnerschen Strudel in München mitversunken? Oder hat er sich in seiner bescheidenen Verborgenheit dort zu erhalten gewusst?

Im Februar kehrte Wagner wieder nach Genf zurück, konnte aber dort keine rechte Ruhe zur Arbeit finden, und so wandte er sich nach Triebschen bei Luzern, wo er in einem entzückenden Landhause die glücklichsten Jahre seines Lebens verbringen sollte. Jetzt, wo sich einer baldigen Aufführung des Nibelungenfestspiels wieder Hindernisse entgegengestellt hatten, wandte er sich in froher Schaffenslaune wieder seinem heiteren die Welthändel mit versöhnendem Humor behandelnden Drama zu, den „Meistersingern." Am 22. Mai verbrachte er seinen Geburtstag in Gemeinschaft mit dem königlichen Freunde, der nicht die Reise gescheut hatte, um dem vom Pöbel geschmähten Genius seine Huldigung darzubringen. Aller Hass hatte sich inzwischen aber über dem Haupte Bülows, der mutig in München ausgeharrt, entladen, und so reichte dieser, des nervenmörderischen Kampfs gegen die niedrigste Verleumdung müde, im Juni sein Entlassungsgesuch ein, das in einem herrlichen Schreiben des Königs vom 11. Juni mit einer Urlaubsbewilligung beantwortet wurde. Bülow reiste nun mit seiner Frau zu Wagner nach Triebschen, worüber Esser sich folgendermassen auslässt:

Wien, 11. Juni.

Sehr überraschend war für mich die Nachricht, dass Herr von Bülow in Gesellschaft seiner Frau Gemahlin München verlassen und sich in das Land begeben habe, wo man den Titel „Schweinehunde" nicht so übel nimmt, als in dem rohen Bayern. Ich hoffe, dass sich diese Nachricht bestätigt, und dass unser Freund Franz Lachner von diesem B..... befreit ist. Von Richard Wagners Plänen und Arbeiten hört und sieht man nichts. Auch sein Freund Standhartner weiss nichts Genaueres über ihn. Jetzt wird ja Cornelius in München sehr vereinsamt sein.

Inzwischen waren die „Meistersinger" sehr weit vorgerückt: der erste Akt lag in Partitur vor und der zweite mit Ausnahme der Prügelscene in Skizze. So musste es Wagner darauf ankommen, noch bald die Klavierauszüge fertig gestellt zu sehen, wie aus nachfolgendem Brief hervorgeht:

Aussee (Steiermark), 21. August.

Heute erhielt ich — nach mehrjähriger Pause — wieder einen Brief von — Richard Wagner. Natürlich, weil er mich braucht. Er hat nämlich den Wunsch, dass ich mich herbeilasse, einen „praktischen" Klavierauszug seiner „Meistersinger" anzufertigen, um der Oper, welche er Ende des bald beginnenden Winters zu vollenden hofft, dadurch einen leichteren Eingang und bessere Verbreitung zu verschaffen. Für einen späteren künstlerisch genügenden Klavierauszug hat er Bülow in petto*). Zugleich mit seinem Anliegen an meine „praktische" Befähigung verbindet er die Bitte, mich darüber mit Ihnen, dem Verleger des Werkes, ins Einvernehmen zu setzen, wenn ich geneigt sei, auf seinen Vorschlag einzugehen. Dies ist mir sehr angenehm, denn wenn ich auf seinen Wunsch eingehe, so will ich nur mit Ihnen und möglichst wenig mit Wagner zu thun haben. Ich bin nun nicht abgeneigt, auf den Wunsch des Herrn Wagner einzugehen, unter Bedingungen, welche nur Sie erfüllen können. Und diese sind:

1. Dass mir die Arbeit sehr gut honoriert werde. Sie können sich denken, dass es eine ungeheuer schwierige Arbeit ist, aus dem Wust einer Wagnerschen Partitur den Succus herauszuziehen und den gewöhnlichen musikalischen Menschenkindern praktisch zu machen. Dies ist kein gewöhnliches Arrangement, welches man ohne viel Studium gleich hinschreiben kann, sondern eine anstrengende Arbeit, zu welcher ich mich nur herbeilassen kann, wenn sie auch gut bezahlt wird.
2. Kann ich mich nicht der Möglichkeit aussetzen, dass, wenn ich auch einen grossen Teil der Oper arrangiert habe, der Komponist vielleicht mit der Vollendung zögert oder wieder zu den „Nibelungen" übergeht und die „Meistersinger" liegen lässt. Ich hätte dann Zeit und Mühe vergebens geopfert ohne irgend eine Entschädigung. Meine zweite Bedingung wäre also die, dass ich .... aktweise honoriert würde.

Sie werden begreiflich finden, dass ich mich auf solche Weise gegen Wagner schützen muss, wenn ich mich zur Übernahme einer solchen penibien Arbeit herbeilasse. Übrigens bin ich der Meinung, welche ich Ihnen, wohl ohne unbescheiden zu sein, äussern kann — dass es für Sie vorteilhafter ist, wenn ein solcher Klavierauszug

*) Schon im Jahre 1865 hatte sich Bülow im Auftrag Wagners an Schott um Übermittlung von Tausigs Arrangement (vgl. Essers Brief vom 27. März 1864) gewandt. „Der Komponist hat mich beauftragt, die weitere Bearbeitung des Klavierauszuges in die Hand zu nehmen, zu welchem Behufe mir die Einsicht resp. Revision und Abänderung der bereits vorliegenden Stücke unerlässlich ist." Tausig hat die Ouverture 4 händig leider recht schlecht arrangiert, schreibt Bülow am 12. Aug. 66 an Raff. Über die Arbeit an einer 2 händigen Bearbeitung äussert er sich am 22. Mai: „Dergleichen Reduktionen machen schauderhaftes Kopfzerbrechen. Alle Details kann man nicht wiedergeben, und lässt man in einer Wagnerschen Partitur das Geringste weg, so wird das Ganze lahm, unplastisch, unverständlich" und am 31. Juli an Alex. Ritter: „Ich habe dieser Wochen eine Art Kunststück gemacht, worauf ich mir etwas einbilde, ein zweihändiges Arrangement des Meistersinger-Vorspiels."

Digitized by Google

durch mich, als wenn er durch Bülow oder Tausig angefertigt wird. Denn die Arrangements der Letzteren brauchen noch einmal eine Bearbeitung, um nur halbwegs spielbar zu werden, und ein solcher Klavierauszug ist eben doch weniger für Virtuosen, als für Kapellmeister und Musikdirektoren bestimmt. Da nun Ihre Bestimmung über meine Bedingungen entscheidet, ob ich auf Herrn Wagners Wunsch zustimmend oder ablehnend antworte, so ersuche ich, mir gefälligst Ihre Willensneigung zukommen zu lassen, worauf ich dann Herrn Wagner Mitteilung machen werde.

Auch die nachfolgenden wegen eines Augenleidens Schotts ausnahmsweise an Frau Schott gerichteten Briefe besprechen die Angelegenheit. Inzwischen schreibt Bülow am 26. Aug. an Raff: „Was den Klavierauszug der Oper anlangt, so fürchte ich, mich erst dann dran machen zu können, wenn mir's äusserlich etwas flott geht. Denn diese Arbeit ist noch schwerer als der Tristan (fürs musikalische Verständnis durchaus nicht, sondern im Gegenteil) — die Ausklügelei und Herraushrüterei würde mich stark absorbieren . . .“

Aussee (Steiermark), 11. Sept.

Obgleich Herr Richard Wagner seine „Meistersinger“ eine komische Oper nennt und ursprünglich die Absicht hatte, sie in ebenso populärem Stile zu schreiben, wie „Czar und Zimmermann“, wie er mir scherzweise einmal sagte, so wissen wir doch alle, dass diese „komische Oper“ ebenso kompliziert ausfallen wird, wie seine seriösen Handlungen, und ich bin darauf gefasst, eine ungeheure Arbeit mit der Reduzierung seiner Partitur auf einen spielbaren Klavierauszug zu bekommen. Hierzu kommt, dass das Werk des Herrn Wagner ausser seiner inneren Kompliziertheit noch äusserlich so ausgedehnt sein wird, dass es wohl den dreifachen Raum einer gewöhnlichen Oper einnehmen mag. Die Aufgabe nun, eine so komplizierte Geschichte in einem spielbaren Klavierauszug zu reduzieren, wird sehr viel Mühe und Kopfzerbrechen verursachen, wird es mir unmöglich machen, meine eigenen Arbeiten fortzusetzen, und aus diesem Grunde schrieb ich, dass ich die Arbeit nur dann übernehmen wolle, wenn sie mir gut bezahlt würde.

Aussee (Steiermark), 1. Oktober.

... Daraus aber will ich Herrn Schott kein Geheimnis machen, dass Richard Wagner die Absicht hat, dem von mir gefertigten Klavierauszug — wenn er überhaupt zustande kommt, später, wenn seine Oper den erwarteten günstigen Erfolg gefunden hat, noch einen zweiten Klavierauszug von Bülow nachfolgen zu lassen, den freilich ausser ihm selbst,*) Liszt und Tausig, Niemand wird spielen können.

Vielleicht wäre es am zweckmässigsten, wenn Herr Schott mit Wagner selbst diese Klavierauszuggeschichte ins Reine brächte. Vielleicht würde dann Letzterer sogleich sich an Bülow wenden und mich von der Arbeit dispensiren. Dass mir das Letztere das Angenehmste wäre, kann ich Sie (unter uns) ergebenst versichern.

Zwischen den hier mitgeteilten Briefen finden sich noch eine ganze Anzahl solcher, die immer wieder dasselbe Thema variieren, ebenso wie in den einzelnen Briefen dieselben Dinge oft doppelt und dreifach gesagt werden. Ich gebe hier natürlich nur die Hauptpunkte der Verhandlungen wieder, die schliesslich zu folgendem Briefe führten:

*) Nämlich Bülow — nicht Wagner, wie die Konstruktion vermuten lässt.

Digitized by Google

Ausaee, 12. Oktober.

Um den unangenehmen Verhandlungen in Betreff des Wagnerschen Klavierauszuges ein Ende zu machen, erkläre ich mich bereit, in den sauren Apfel zu beissen, und mich mit der von Herrn Schott gebotenen Summe von 350 Gulden zu begnügen ...

Indem ich heute Herrn Wagner davon benachrichtigte, dass ich mich mit Herrn Schott geeinigt habe, ersuchte ich ihn um Übersendung des ersten Aktes der Partitur nach Wien, wo ich am 26. oder 27. ds. Mts. einzutreffen gedenke. Da aber Wagner, als er mich um Übernahme der Arbeit ersuchte, ausdrücklich bemerkte, dass er von mir einen Klavierauszug zu praktischem Gebrauche wünsche, während er später einen solchen, mehr künstlerischen Ansprüchen genügenden von Bülow wolle abfassen lassen, machte ich ihm gegenüber die Bedingung, dass bei dem „praktischen" mein Name nicht genannt werde. Dies wäre umsomehr unnötig, als Richard Wagner beabsichtigt, dem „praktischen" ein selbstgeschriebenes Vorwort beizugeben. Ich kann Sie versichern, dass es mir noch heute das Angenehmste wäre, wenn sich Wagner unterdessen mit dieser ganzen Klavierauszuggeschichte anders besonnen hätte und meine Wenigkeit gar nicht in Anspruch nehmen wollte. Es wäre mir dies um so angenehmer, als ich vermute, dass auch Herr Schott mit dieser Wagnerschen Idee eines doppelten Klavierauszuges nicht sehr einverstanden sein mag.

Wien, 28. Oktober.

Herrn Wagner habe ich über das zwischen uns in Betreff der Klavierauszugangelegenheit erzielte Einverständnis in Kenntnis gesetzt, aber seither nichts mehr über diese Angelegenheit erfahren. Wollte Gott, er hätte sich anders besonnen und wäre von der Idee, mich damit zu beschäftigen, abgekommen.

Wien, 9. November.

Von Richard Wagner und seinen ‚Meistersingern' habe ich nichts mehr gehört und gesehen und wiege mich in der Hoffnung, dass er sich einen anderen Arrangeur gesucht, vielleicht auch auf die Herausgabe eines praktischen Klavierauszugs gänzlich verzichtet hat: das Praktische ist ja so wie so Wagners Sache nicht. Übrigens habe ich ihm von hier aus einen sehr talentvollen jungen Mann nach Luzern geschickt, der seine Partitur ins Reine schreiben soll. Hoffentlich hält sich dieser gut in der gefährlichen Umgebung des ‚Tristan' und seiner ‚Isolde' ...*) Hoffentlich verlangt der Himmel nicht einst Rechenschaft von mir, dass ich eine junge, in jeder Beziehung unverdorbene Seele zu Wagner schickte. Es ist höchst sonderbar, dass Bülow sich in Basel aufhält**), während seine Frau sich bei Wagner häuslich eingerichtet hat und sich, wie es den Anschein hat, ganz wohl bei ihm befindet.

Der in diesem Briefe erwähnte junge Mann ist kein anderer als — Hans Richter, der damals seit Oktober die Partitur der Meistersinger für den Stich kopierte. (Vgl. Bülows Brief vom 22. Dezember an Ritter.)

Esser hatte wohl Recht, für Richters Seelenheil besorgt zu sein; der „junge Mann" war bis 1876 schon von Wagner soweit „verdorben", dass er — den „Ring des Nibelungen" in Bayreuth dirigierte! Den Grund für den Aufenthalt der Frau Cosima v. Bülow in Triebschen erfahren wir übrigens aus dem Briefe Bülows an Ritter vom 22. Dez.: „Leider muss

*) Den Nachsatz glaubt der Herausgeber besser hier fortzulassen.

**) Er gab dort den Winter über Klavierunterricht, kam aber öfter nach Triebschen.

Digitized by Google

ich — wegen Mangel an Wohnung — noch Frau und Kinder entbehren. Erstere kommt zuweilen zu den interessanten Konzerten auf achttägigen Besuch in meine Garçonbehausung."

Aus demselben Briefe geht hervor, dass Wagner bis zur grossen Schlussscene des 3. Aktes der Meistersinger mit der Particella vorgeschritten sei.*) „Jetzt will er ausruhen, d. h. vom Anfang des 2. Aktes an instrumentieren." Esser schreibt:

(Wien Dezember).

Von Wagner habe ich keine Nachricht mehr erhalten, er scheint beleidigt zu sein, dass mein Name dem „praktischen" Klavierauszug der „Meistersinger" nicht vorangesetzt werde. Unter solchen Umständen scheinen Sie das teure Honorar für das Arrangement und ich meine kostbare Zeit zu sparen, worüber wir beide wohl nicht sehr böse sein werden.

Darauf muss wohl Schott nochmals bei Wagner angefragt haben, denn Bülows Brief vom 11. Januar 1867 enthält folgenden merkwürdigen Passus:

„Schott ist wohl ‚meschucke'. R. W. hat ihm vor 14 Tagen geschrieben, dass er nur einen Klavierauszug haben wolle, mit welchem Tausig nun beauftragt worden ist,**) der seine Sache recht gewissenhaft (und praktisch) macht, ausserdem gütigst gestattet, dass das Manuskript mir zur Durchsicht vor dem Stiche anvertraut werde."

„Am 7. März 1867 war an dem — ausschliesslich der Instrumentierung — vollendeten Manuskript des 3. Aktes der Meistersinger der letzte Federzug geschehen" behauptet Glasenapp, während Bülow schon in einem vom 20. Februar datierten Briefe an Draeseke schreibt: „Meistersinger sind fertig komponiert, Partitur kann Ende Juni ganz druckfertig sein." Jedenfalls traf Wagner am 1. März in München, wo sich der Sturm inzwischen gelegt, ein, um die Vorbereitung für die Aufführung persönlich zu leiten. Am 18. März kehrte er allerdings nach Luzern zurück, während Bülow gleichzeitig sich wieder nach Basel wandte. Ende April war indes Bülow, der zum „Hofkapellmeister in ausserordentlichen Diensten" ernannt worden war, schon auf seinem Posten, Wagner bezog Mitte Mai

*) Glasenapp (2. Auflage, Bd. 2, S. 184), welcher offenbar diesen damals (1883) noch ungedruckten Brief benutzt hat, behauptet eine Seite vorher, Wagners Kompositionsentwurf sei, auch in den kompliziertesten Teilen seiner Werke, einzeilig gewesen und solle erst vom 3. Akt des Siegfried an dreizeilig gewesen sein. So etwas kann nur jemand behaupten, der niemals ein Orchesterwerk geschrieben hat. Freilich kann man unter „Kompositionsentwurf" auch die allererste Niederschrift embryonaler Tongedanken verstehen — Glasenapp aber identifiziert ihn hier mit einer Particella, die stets mehrzeilig sein muss.

**) Die vorzügliche Bülowsche Bearbeitung des Vorspiels wurde aber beibehalten.

eine Wohnung in Starnberg, wo er in nächster Nähe von Schloss Berg, wo der König weilte, die Instrumentation beendigte. Esser schreibt im März und April:

Wien, 7. März.

Dass Wagner nicht mehr auf eine Bearbeitung seiner „Meistersinger" von meiner Wenigkeit reflektiere, hierüber bin ich schon seit längerer Zeit nicht mehr im Zweifel. Übrigens hätte ich die Arbeit schwerlich noch jetzt übernommen, nachdem er so lange jetzt nichts mehr von sich hören liess.

Was die von Ihnen angedeuteten Kürzungen in der neuen Wagnerschen Partitur betrifft, so werden Sie nicht imstande sein, etwas bei ihm in dieser Beziehung durchzusetzen. Er ist in diesen Punkten sehr eigensinnig und sehr leicht zu verletzen.

Selbst bei „Tristan und Isolde" setzte ich nur dadurch einige Kürzungen durch, dass ich den seligen Ander erklären liess, er könne das Ganze nicht aushalten.*)

Wien, 22. April.

Mit Richard Wagner bin ich in keiner Verbindung mehr, er scheint jetzt ganz in den Händen der Frau von Bülow zu sein, und diese wird seinen ohnedies schon ziemlich bedeutenden Ehrgeiz nur noch mehr aufstacheln und seinen Egoismus auf die höchste Spitze treiben.

Im Sommer wünschte der König wieder den „Lohengrin" zu hören; am 11. Juni fand eine Generalprobe in Gegenwart Wagners statt, die glänzend verlief. Alles war in schönster Ordnung — da befahl der König in einer seiner Launenanwandlungen plötzlich eine Neubesetzung der Hauptrollen: statt Tichatscheck und Frau Bertram-Mayer sollten Vogl und Frl. Therese Thoma (die spätere Frau Vogl) singen; indigniert reiste Wagner nach Luzern zurück, während die Vorstellung am 16. Juni trotz der Personalveränderung unter Bülows Direktion einen glänzenden Verlauf nahm. Im August folgte dann „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung nach. Nun galt es die „Meistersinger", deren Partitur im Oktober vollendet war, würdig aufzuführen. Auch Wien wollte schon bald dies Werk bringen und Esser mahnt deshalb Schott:

Wien, 21. Juli.

Sind die „Meistersinger" bereits fertig? Es würde mich sehr interessieren, die Oper bald kennen zu lernen.

Wien, 7. Oktober.

Ich beabsichtige zur ersten Aufführung der „Meistersinger" nach München zu gehen und möchte doch die Oper vorher schon studiert haben.

Wien, 31. Oktober.

Ich wiederhole meine bereits gestellte Bitte, möglichst bald eine Partitur der „Meistersinger" hierher zu senden. Dingelstedt möchte, wenn die Oper überhaupt praktikabel ist, woran ich nicht zweifeln will, damit zuerst nach München herauskommen.

*) Ein interessantes Geständnis!

Digitized by Google

Wien, 13. November.

Mit Vergnügen vernehme ich aus Ihrem Briefe vom 10. November, dass es mit den „Meistersingern" vorwärts geht und dass Sie hoffen, den Klavierauszug noch vor Neujahr, die Partitur bald nach Neujahr zu veröffentlichen ...

Es wird mir eine grosse Freude sein, mit Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin in München zur Aufführung der „Meistersinger" zusammenzukommen. Ich zweifle nicht, dass auch Dingelstedt und eine ganze Reihe von Journalisten auf die Wanderschaft gehen wird, um Wagners neuestes Werk bei dessen erster Aufführung kennen zu lernen.

Etwas im Widerspruch hiermit steht folgende briefliche Äusserung Bülows vom 16. Dezbr. an Bronsart: „Wagner wollte durchaus Beck haben (als Hans Sachs) und keinen anderen. Beck in Wien studierend — wir ohne ihn hier — unpraktisch. Überdies lässt ihn Dingelstedt nicht los und die Meistersinger sollen erst im neuen Wiener Opernhaus zur Aufführung gelangen. Somit muss das ursprüngliche Projekt einer gleichzeitigen, quasi gemeinschaftlichen Einstudierung des Werkes in München und Wien aufgegeben werden. Desto besser — sage ich!" Auf diese Weigerung Dingelstedts bezieht sich wohl auch die nachfolgende Briefstelle Essers:

Wien, 29. Dezember.

Wie steht es mit den Meistersingern? Bekommen wir nicht bald wenigstens den I. Akt? — Ich fürchte immer, dass Wagner die Rechnung ohne den Wirth gemacht hat, und das zur ersten Aufführung gewünschte Personal nicht zusammenbringen wird.

Die Personalfrage verursachte freilich endlose Verhandlungen und Verzögerungen, und noch am 23. Januar 1868 schreibt Bülow in Bezug hierauf: „In der grossen Meistersinger-Angelegenheit sind wir wieder recht ratlos ... Wagner wird pessimistisch und meint, man solle es mit den lokalen Kräften versuchen — wozu ich freilich absolut keine Möglichkeit erblicke." Im Januar hatte nun Esser die Partitur des ersten Aktes erhalten und schreibt von seinem „praktischen" Gesichtspunkte aus:

Wien, 31. Januar.

Was den I. Akt der „Meistersinger" betrifft, so kann ich sagen, dass ich davon nicht sehr erbaut bin, denn

1. dauert dieser I. Akt gegen zwei Stunden,
2. wird sich das grosse Publikum nicht für die Singweisen der „Meistersinger" interessieren, der grösste Teil desselben wird sogar die ganze Geschichte nicht verstehen können, wenn es nicht vorher kulturhistorische Studien über diese Sängerzunft gemacht hat, welche die Dichtkunst gleich einem Handwerk betrieben haben (sic),
3. ist die Ausführung dieses I. Aktes mit rasenden Schwierigkeiten verbunden, und namentlich kaum ein Repräsentant für die Rolle des David zu finden,
4. fällt mir ein entsetzlicher Reichtum an „unendlicher" und nur ein sehr geringer Vorrat an „endlicher" Melodie in dieser Partitur auf. Ich muss gestehen, dass mir der I. Akt von „Tristan und Isolde" besser gefällt und melodiöser erscheint.

Digitized by Google

Zu Ihrem Troste kann ich Ihnen versichern, dass das Finale des I. Aktes von grosser Wirkung sein und dafür entschädigen wird, dass man lange Zeit gelangweilt wurde. Darin aber haben Sie sich nicht getäuscht, dass Sie die Oper für nicht geeignet halten, bei kleineren Theatern Repertoirstück zu werden.

Übrigens bitte ich Sie, diese meine Bemerkungen nur als ersten Eindruck nach einer oberflächlichen ersten Durchsicht der Partitur hinzunehmen. Ich werde jetzt die Oper genauer studieren und mir zu eigen machen, da ich ja auch gezwungen sein werde, darüber ein Urteil abzugeben, ob man das Werk hier zur Aufführung bringen soll. — Besetzen können wir den I. Akt mit unserem jetzigen Personale nicht.

Wagner selbst reiste inzwischen nach einem mehrwöchentlichen Münchener Aufenthalt wieder Anfang Februar nach Luzern, da die Vorbereitung der Meistersinger immer noch nicht recht in Fluss kommen wollte. An Ostern kam er dann wieder, blieb aber nicht zu einer am 17. April angesetzten Lohengrin-Aufführung. Es war immer noch kein geeigneter Repräsentant für den Walter Stolzing zu finden gewesen: zuerst wollte man Bachmann aus Dresden, dann, da Vogl nicht für genügend erachtet wurde, einigte man sich mit Nachbaur aus Darmstadt, den Richter einstudieren sollte, und die Vorstellung wurde auf den 14. Juni anberaumt. Esser schreibt:

Wien, 2. April.

Die Aufführung der „Meistersinger" soll jetzt für den Monat Mai bestimmt sein, doch wird bezweifelt, ob man bis dahin zustande kommen wird. Herr Wagner hat gewünscht, dass ich zu dieser Aufführung sowohl, wie auch zu den vorhergehenden Proben nach München kommen solle und meine Generalintendanz hat mich bereits avisiert, dass ich mich bereit zu halten habe, mit Dr. Dingelstedt diesem Wunsche nachzukommen.

Nun wünsche ich nichts sehnlicher, als dass die Geschichte wirklich im Mai losgehe — im Juli würde sie mich sehr genieren, weil ich dann gezwungen wäre, einen Teil meines Urlaubs statt in Berchtesgaden in München zuzubringen. Es wäre mir aber von grosser Wichtigkeit, ehe ich nach München ginge, Wagners Werk bereits genau studiert zu haben. Sie haben mir aber bis jetzt nur den ersten Akt der Partitur zugeschickt.

Wien, 20. April.

Auf den Klavierauszug der „Meistersinger" bin ich sehr neugierig. Ich hoffe dass die beiden letzten Akte etwas praktischer sind, als der erste. Die Münchener Aufführung der Oper scheint neuerdings wieder ins Stocken geraten zu sein. Schwind,*) welcher mich vor einigen Tagen besuchte, erzählte mir, dass Kindermann sich jetzt weigere, die Rolle des Hans Sachs auszuführen, und dass die Sänger, während sie den zweiten Akt lernen, den ersten wieder vergessen.**) Hölzel dagegen hat uns benachrichtigt, dass er die Rolle des Beckmesser bereits vollständig aus-

*) Moriz v. Schwind, der geniale Maler, der damals an den Fresken für das Wiener Opernhaus arbeitete.

**) Genau dieselben Worte — sie schienen zur nichtssagenden Redensart geworden zu sein — gebrauchten die Wiener Sänger bei der Tristanvorbereitung.

Digitized by Google

wendig könne .... Ich werde mich bemühen, die bedeutendsten der hiesigen Kritiker Hanslick, Speidel, Schelle etc. ebenfalls zu bewegen, nach München zu gehen, da es mir um deren Urteil dem hiesigen Publikum gegenüber sehr zu thun ist.

Nacb Glasenapp erschien Anfang Mai Partitur und Klavierauszug, allein schon im März berichtet Bülow, der dritte Akt sei „endlich fertig gestochen". Ende Mai wurde nun die Erstaufführung endgültig auf den 21. Juni festgesetzt. Betz sang den Sachs, Nachbaur den Walter, Hölzel den Beckmesser, Schlosser (nocb beute in den Münchener Meistersingeraufführungen als „Nachtwächter" thätig) den David, Frl. Mallinger gab Evcben, Frau Diez die Magdalene. Esser, der offenbar das Kunstereignis in seiner monumentalen Grösse nicht zu würdigen verstand, schreibt unmutig:

Berchtesgaden, 1. Juni.

Mit einigem Missbehagen habe ich durch Hölzel (Beckmesser) vernommen, dass die erste Aufführung der Meistersinger schon am 21. Juni stattfinden soll. Mein hiesiger Aufenthalt würde dadurch unterbrochen, und ich wäre genötigt, mich in meiner Ferienzeit etwas mehr mit den „Meistersingern" zu beschäftigen, als es ohnedies meine Absicht war. Vielleicht wird es wieder verschoben. Ich glaube immer, dass die Sänger, wenn sie den III. Akt lernen, den I. wieder vergessen. Jedenfalls aber hätte ich, wenn die Aufführung wirklich stattfinden sollte, das Vergnügen, Sie und Ihre Frau Gemahlin in München zu treffen.

Inzwischen wurde aus Leibeskräften an den Proben gearbeitet, unermüdlich wurde musikalisch und scenisch, gefeilt, und Wagner selbst ging auf der Bühne herum, um jede Kleinigkeit genau zu kontrollieren. Gar manche charakteristische und heitre Episode ist uns überliefert — man möge sie bei Nohl (Neues Skizzenbuch, München 1869 S. 350 ff.) nacblesen. Esser schreibt:

München, 15. Juni.

Ich beeile mich, Ihnen anzuzeigen, dass ich seit gestern Nachmittag hier bin, gestern meinem immer aufgeregten Freunde Wagner einen Besuch abgestattet habe und heute einer Probe der Meistersinger beiwohnen werde.*) Wagner klagte mir, dass sein Probeplan nicht eingehalten werde, und dass er dadurch einigermassen in Nachteil gekommen sei. Doch hofft er noch nimmer, die Aufführung am 21. herauszubringen, und mit ihm hofft das ganze Personal, dem das ewige und fürchterlich anstrengende Probieren bereits lästig zu werden anfängt. Von Wagner hörte ich, dass die Korrektur der Partitur des III. Aktes bereits nach Mainz geschickt wurde. Es wäre mir sehr wünschenswert, diese baldmöglichst zu erhalten, denn ich bin der Meinung, dass man das neue Werk Wagners gar nicht verstehen kann, wenn man sich nicht durch ein genaues Studium zum Anhören desselben gewissenhaft vorbereitet hat.

In München traf dann auch Schott mit seiner Frau ein, und so ist kein Bericht Essers über den weiteren Verlauf der Proben vorhanden.

*) vergl. Nohl (a. a. O. S. 362).

Digitized by Google

Die Generalprobe, eigentlich wieder, wie beim Tristan, eine intime Erstaufführung, fand am 19. Juni, die öffentliche erste Aufführung selbst am 21. Juni statt. Der Enthusiasmus des Publikums kannte keine Grenzen. Wagner, der trotz der stürmischen Rufe nach dem ersten Akte noch nicht erschien, wohnte dem grössten Teil der Aufführung zur Linken des Königs bei, der sich nach jedem Aktschluss rasch entfernte, während Wagner sich von der Brüstung der Königsloge aus vor dem jubelnden Publikum verbeugte. „Horaz neben Augustus" telegraphierte Bülow, der als Dirigent eine ungeheure That vollbracht hatte, noch nachts an einen Freund. Schon am 24. Juni reiste Wagner in der Frühe nach Luzern zurück — „damit infolge der unerhört schönen Auszeichnung vom Sonntag" — meint Bülow „keine neuen Ärgernisse entstehen."

Das grosse Werk war geschehen; dem deutschen Volk war ein Drama geschenkt, darin es sich und sein Gemütsleben verklärt wiederfinden konnte. Bald sollte auch eine Stätte erstehen, würdig des Geistes, der jenes hehre Werk geschaffen.

Der III. (Schluss-)Teil: „Von der Erstsaufführung der Meistersinger bis zur Grundsteinlegung in Bayreuth" folgt im Bayreuth-Heft.

Digitized by Google

ÜBER A CAPPELLA-GESANG

Von Prof. W. Freudenberg-Berlin



Reformatorische Bewegungen haben in der Regel den Zweck, aus verworrenen Zuständen zu einfacheren wieder zurückzuführen, oder wenn ein Zurückführen ausgeschlossen ist, klarere, natürlichere Verhältnisse an Stelle von solchen zu setzen, die unerträglich geworden sind, womit natürlich auch ein Fortschritt verbunden ist, wenigstens ein intellektueller, sei es als Ursache, sei es als Folge solcher Bewegungen. Die Voraussetzung für das Eintreten einer solchen reformatorischen Bewegung ist immer die, dass die Entwickelung der Dinge sich auf einem bestimmten Gebiete menschlichen Lebens oder Strebens zulange in einer einseitigen Richtung bewegt hat, und an einem Punkte angelangt ist, wo sich aller das Gefühl bemächtigt, dass es so nicht weiter gehen kann. Derartige Momente, an denen sowohl die politisch-soziale Entwickelung der Menschheit als auch die Geschichte der geistigen Kultur reich ist, hat es auch in der Musik gegeben. Man denke nur an die Reformation des Kirchengesangs durch Palestrina, und die Zurückführung der Oper auf ein vernunftgemässes Verhältnis zwischen Poesie und Musik durch Richard Wagner. Beide Meister haben die Aufgabe gelöst, einen ins Äusserliche und Virtuosenhafte ausgearteten Formalismus zu bekämpfen, und den reichsten Inhalt menschlichen Empfindens in einer dem natürlichen Gefühl entsprechenden Ausdrucksweise wieder in die Werke ihrer Kunst hinein zu leiten. In beiden Fällen haben sie also dem natürlichen Gefühl und dem gesunden Menschenverstande zu ihrem Rechte verholfen.

Wie sehr gerade Wagner sein künstlerisches Reformwerk von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet haben will, geht nicht nur aus seinen Schriften im allgemeinen, sondern im besondern aus der Forderung hervor, die er den Hans Sachs in den Meistersingern stellen lässt, dass man die Kunst von Zeit zu Zeit immer einmal an dem gesunden Sinne des Volks erproben solle, um zu sehen, ob sie nicht auf Abwege geraten sei. Das reformatorische Beispiel solcher grossen Meister musste natürlich einen sehr bestimmenden Einfluss auf die Kompositionsweise ihrer Zeitgenossen ausüben; aber während die Herrschaft des Palestrinastils sehr segensreich gewirkt und eine Literatur von Kirchenmusik gezeitigt hat, die in ihrer Art gar nicht zu übertreffen ist, und die selbst auf minder bedeutende Talente befruchtend wirkte, ist die Herrschaft des Wagnerstils fast allen

Digitized by Google

Nachahmern zum Verderben ausgeschlagen, was sich wohl daraus erklärt, dass man sich nicht damit begnügte, den allgemeinen Kern der Wagnerschen Reform im Auge zu behalten, sondern, dass man die persönliche Art und Weise sich auszudrücken, die Wagners individuell unnachahmliches Eigentum ist, ihrer fesselnden Eigentümlichkeit wegen für diesen Kern, für das Typische seiner Kunst angesehen und zu einer Musiksprache hat machen wollen, in der mehr oder weniger künftig sich ein jeder auszudrücken habe. Die Folgen dieser Nachahmungssucht sind denn auch nicht ausgeblieben. Anstatt dass ein jeder nur darauf bedacht sein sollte, so viel von andern zu lernen, dass er imstande ist, für das, was er selber empfindet, den richtigen und ungezwungenen Ausdruck zu finden, streben die Neueren meistens danach, zuerst Wagnerisch-modern, d. h. mit einem kolossalen Aufwand ungewöhnlicher harmonischer Wendungen und orchestraler Mittel zu komponieren, wodurch sehr häufig ein Missverhältnis zwischen gespreiztem Ausdruck und unbedeutendem Inhalte entsteht, da es nicht jedem gegeben ist, sich stets so auf der äussersten Höhe der Exstase zu bewegen, wie Wagner. Und was bei Wagner Wohlthat ist, weil eine titanische, mit Elektrizität stets überladene Kraft dahinter steckt, deren Entladungen zu folgen ein unvergleichliches Vergnügen bereitet, ist bei seinem Nachahmern bereits zur Plage geworden und hat einen rein äusserlichen Wagnerformalismus erzeugt, der ein würdiges Seitenstück zu dem virtuosen Formalismus ist, dem Wagner selbst ein Ende gemacht. Der Pendel der Entwickelung ist von dem äussersten Ende auf der einen Seite bis an das äusserste Ende auf der andern Seite geschwungen und wir dürften wieder einmal vor der Erkenntnis stehen, dass es so nicht weiter gehen kann, wenigstens nicht, wenn wieder Erfreuliches und allgemein Erbauliches geschaffen werden soll. Wenn es noch eine Kunst wäre, einer klaren harmonischen Gliederung auszuweichen und immer in vieldeutigen Dissonanzen herum zu wühlen, so könnte der Versuch, technische Probleme zu lösen, unter Umständen noch ein gewisses Interesse erwecken, aber wer den technischen Mitteln nachgespürt hat, mit denen Wagner in dieser Hinsicht arbeitet, muss doch bald zur Einsicht kommen, dass die auf einer Unterlage von dissonierenden Accorden beruhende Verarbeitung von Motiven durch tabellarische Studien ebenso leicht zu erlernen ist, als wie die einfachen Dreiklangsverbindungen, und dass es nur das erste Mal möglich war, durch einen den bisherigen Traditionen widersprechenden fortgesetzten Gebrauch unaufgelöster Dissonanzen die Welt zu überraschen, wie es eben Wagner gethan hat. Wagner selbst hat aber diese seine ihm eigentümliche Schreibart speziell als für die auf Plastik im harmonischen Aufbau angewiesene Instrumentalmusik als gänzlich ungeeignet bezeichnet und diese Ansicht mit Beispielen belegt. Trotzdem wird immer noch auf dem Gebiete der harmonischen Kombination ein wesentlicher Teil des musikalischen

Digitized by Google

Fortschritts gesucht, und das Ohr dadurch einer natürlichen Melodik so entwöhnt, dass eine wirkliche Melodie in dem Sinne, wie Mozart und Beethoven sie als periodisch und rhythmisch abgeschlossene musikalische Gedanken ihren Werken zu Grunde legten, sich kaum noch ans Licht wagen darf. Im besten Falle wird man mit Melodieschnitzeln abgefunden, die auftauchen, man weiss nicht woher, und ebenso untertauchen, ohne zu Ende geführt zu sein, man weiss nicht, warum.

Da nun aber diese Art zu komponieren ihre energischen Anhänger und Verfechter hat, die sicherlich weder glauben noch zugeben werden, dass sie sich auf dem Holzwege befinden, und somit zwei einander widersprechende Standpunkte sich gegenüberstehen, so bleibt nicht anderes übrig, als dass man zu dem auch von Wagner empfohlenen Mittel greift, die Resultate der umstrittenen sogenannten fortschrittlichen Richtung wieder einmal an dem gesunden Sinn des Volkes zu prüfen. Wenn man nun unter Volk das in den Konzertsälen applaudierende, von der Reklame und der Claque gedrillte Publikum verstehen wollte, dann wäre die Sache schwer zu machen. Denn dieses Publikum applaudiert bei allem, was ihm in geschickt berechneter Weise vorgesetzt wird, sogar bei einer Mahlerschen Symphonie, aber deshalb müssen wir auch von ihm absehen, und uns ein Publikum denken, dessen inneres Empfinden noch in dem Mutterschosse aller Musik, im Gesang, im Empfinden des Kernes aller Musik als eines gesanglichen und gesanglich wiederzugebenden fusst. Jede wirkliche Musik, die etwas mehr sein soll, als ein willkürliches Aneinanderreihen von Tönen, muss einen solchen gesanglichen Kern in sich bergen, — sonst würde sie aufhören, verständlich und fasslich zu sein. Das gilt ebensowohl von der Gesangs- als von der Instrumentalmusik, obwohl von letzterer nicht mehr im buchstäblichen Sinne, sondern in einem übertragenen, insofern als man auch von den Instrumenten sagen kann, dass sie singen, und von den Komponisten verlangen muss, dass sie für die Instrumente so komponieren, dass dieselben singen können. Die Möglichkeit, singen zu können, sei's wirklich, sei's im übertragenen Sinne setzt aber immer voraus, dass die Harmonie der Melodie untergeordnet ist, also dass der Harmoniewechsel, sei er auch noch so reich, durch die Melodie bedingt erscheint und nicht umgekehrt. Das ist das natürliche Verhältnis, und so lange der Komponist dasselbe zu wahren weiss, kann er modulieren so viel als er will, ohne dass es unnatürlich klingt, allein sobald die Sucht zu modulieren den natürlichen Fluss der Melodie unterbricht, wird die Melodie verzerrt, und das ganze ist ungeniessbar.

Das zeigt sich am augenfälligsten, wenn man die moderne Modulationssucht in ihrem Einfluss auf den wirklichen Gesang, den Gesang der menschlichen Stimme beobachtet. Man hat natürlich dem edelsten ausdrucksfähigsten und zugleich einfachsten aller Instrumente, der menschlichen

Digitized by Google

Stimme, die Errungenschaften der erweiterten Harmonik auch nicht vorenthalten wollen, und in souveräner Geringschätzung der veralteten Regeln über die Behandlung der menschlichen Stimme und des sanglich Zulässigen, die jahrhundertelang von allen guten Meistern beobachtet wurden, die moderne Harmonik in den Gesang hineingetragen. So lange nun ein einzelner Sänger zur Begleitung des Orchesters oder Klaviers zu singen hat, sind ja unsangbare Intervalle und unmelodische Fortschreitungen durch ausdauerndes Üben zu überwinden, aber ein Chor, namentlich ein a capella-Chor, setzt jeder unnatürlichen Zumutung von unmelodischen Treffschwierigkeiten einen nicht zu überwindenden Widerstand entgegen, an dem man einen Massstab hat für das, was dem Wesen des Gesangs und gesanglichen Empfindens entspricht. Hier befinden wir uns auf einem festen, von der Natur gegebenen Fundamente. Es ist das Fundament, auf dem sich die Musik überhaupt aufgebaut hat, aus dem zuerst die klassische Kirchenmusik und später auch die Musik der klassischen Periode herausgewachsen ist. Erst die hohe Entwickelung der instrumentalen Technik hat zum Verlassen dieses Fundaments geführt, und die Musik von den Wurzeln ihres Lebens losgelöst. Da bleibt dann freilich, nachdem man dem musikalischen Gefühl die Lebensadern unterbunden hat, nichts anderes übrig, als nach immer neuen Errungenschaften zu suchen, um der unangenehmen Entdeckung zu entgehen, dass es deren für denjenigen gar nicht bedarf, der wirklich etwas mitzuteilen hat, und aufrichtig auch nichts anderes will. Während es den grossen Meistern früherer Zeit gar nicht eingefallen ist, Epoche machen zu wollen, obgleich sie aus der Fülle einer grossen Begabung scheinbar mühelos schöpften, ist es für unsere Zeit charakteristisch, dass kaum eine Saison vergeht, in der nicht ein neuer Messias auftaucht, der natürlich stets auf den Schultern seiner Vorgänger steht, die er alle hinter sich lässt und eine neue Epoche einleitet. Diese Illusionen können nur desswegen eine Zeitlang bestehen, weil es dem grossen Publikum und denen, die diesen Fortschrittsbestrebungen glauben das Wort führen zu müssen, nicht möglich ist, die Erzeugnisse einer entwurzelten Kunst an der Grundlage aller wahren Musik, am Gesang, und was auf ihm beruht, zu prüfen. Das können nur die Künstler selbst, und von ihnen muss daher auch der Umschwung, die Rückkehr zur Natur, ausgehen.

Man verstehe mich aber nicht falsch. Ich will keineswegs leugnen, dass trotz der ästhetischen Begriffsverwirrung, an der wir leiden, manches tüchtige Werk geschaffen wird, — wirkliches Talent macht sich immer geltend — allein irrige Grundanschauungen stiften doch viel Unheil an, und wer sich davon überzeugen will, der studiere nur die moderne Literatur auf dem Gebiete des Gesangs, sowohl im allgemeinen, als insbesondere auf dem des a cappella-Gesangs, soweit derselbe von der modernen Modulationswut infiziert ist.

Digitized by Google

Da nun die Gefahr, durch zu vieles Lernen, oder durch Lernen von überflüssigen Dingen an der Hervorbringung von wahrhaft Neuem verhindert zu werden, weit geringer ist, als diejenige, die aus ungenügender Ausbildung der gestaltenden Kraft entstehen kann, so würde ich es für sehr ratsam halten, wenn für heranwachsende Komponisten ein ähnlicher Brauch eingeführt würde, wie für Bildhauer und Architekten. Wie man die Jünger der bildenden Kunst nach Italien schickt, damit sie dort Auge und Hand an den Meisterwerken der Vergangenheit bilden und ihren Geist von der Grösse der antiken künstlerischen Weltauffassung durchdringen lassen, so sollte allen jungen Musikern, die Komponisten werden wollen, die Verpflichtung auferlegt, oder wenigstens die Gelegenheit gegeben werden, ein Jahr lang oder zwei sich gründlich mit a cappella-Gesang zu befassen. Es hat zwar auch jetzt ein jeder Gelegenheit, solchen Gesang zu hören, oder dabei mitzuwirken oder auch zu dirigieren. Aber wer die Verhältnisse kennt, wird zugeben müssen, dass in derartigen meist zufälligen Beziehungen kein Plan ist, und dass deswegen auch fast nichts dabei herauskommt.

Der herrschenden Strömung gegenüber, unter deren Einfluss die jungen Talente aufwachsen, gilt der a cappella-Gesang für eine überwundene und abgethane Sache, und diese Voreingenommenheit genügt, um junge Leute, die noch kein selbständiges Urteil haben, gegen die Wahrnehmung der Vorteile, die sie aus der Beschäftigung mit dem a cappella-Gesang schöpfen könnten, so abzustumpfen, dass das, was sie hören, zu einem Ohr hinein- und zum andern wieder herausgeht, ohne dass sie sich etwas besonderes dabei denken. Und dennoch giebt es keine bessere Schule für die Entwickelung des musikalischen Sinnes und des prägnanten Ausdrucks, als die Beschäftigung mit a cappella-Gesang, durch die man sowohl als Komponist wie als Dirigent an lebendigem Material stets erfahren und erproben kann was sangbar ist und der natürlichen Empfindung entspricht. Und dies sind doch zwei Erfordernisse, von denen sich auch die komplizierteste Musik nicht emanzipieren kann, ohne die Fühlung mit dem inneren Leben zu verlieren. Es ist charakteristisch, dass in der neueren, allen nahe liegenden melodischen und harmonischen Wendungen aus Furcht ins Gewöhnliche zu verfallen, aus dem Wege gehenden Musik, im Punkte der Deklamation eine Natürlichkeit angestrebt wird, die durch gleichzeitige Ausserachtlassung des rhythmischen Elementes und melodischen Zusammenhangs geradezu zersetzend wirkt, und den Gesangstext in lauter einzelne Brocken auflöst, die, unter sich zusammenhangslos, nur von der Begleitung getragen werden, und dem Sänger oft ganz unnötige Einsatz- und Treffschwierigkeiten bieten. Diese im Prinzip berechtigte Natürlichkeit schlägt durch die manierierte Art ihrer Verwendung aber ins Gegenteil um, weil sie den Sprachaccent der Musik einseitig aufdrängt, ohne

Digitized by Google

den Voraussetzungen Rechnung zu tragen, an die das Singen gebunden ist, wenn es natürlich klingen soll. Erst dem in das Wesen des Gesanges eingedrungenen Künstler wird die wahre künstlerische Natürlichkeit sich offenbaren, die beides mit einander vereinigt: richtige Deklamation und natürliches gesangliches Empfinden. Aber mit ästhetischen Schlagworten lässt sich dies Ziel nicht erreichen. So richtig, wie die Behauptung auch ist, dass bei der Verbindung von Wort und Ton die gesungene Melodie, oder sei es auch nur das Bruchstück einer solchen, klingen muss, als sei sie aus den Worten herausgewachsen, so sicher ist es auch, dass der mit dem Wesen des Gesanges nicht genügend Vertraute mit diesem Rezept nicht weit kommt, wie man reichlich Gelegenheit hat zu beobachten. Erst unter den Händen eines Meisters, der in allem, was den Gesang betrifft, Bescheid weiss, wird ein solches Prinzip die ersehnten Früchte tragen.

Es wäre daher sehr zu wünschen, dass dem durch die einseitig instrumentale und orchestrale Entwickelung der neueren Musik in den Hintergrund gedrängten a cappella-Gesang, der nur von wenigen begeisterten Verehrern gepflegt, dem öffentlichen und tonangehenden Musikleben gegenüber ein kümmerliches und einflussloses Dasein fristet, wieder mehr Beachtung geschenkt würde. An Stoff fehlt es wahrlich nicht, da die Blütezeit des a cappella-Gesanges an Meisterwerken, die auch heute noch Eindruck machen, reich ist; und wenn erst neuere Komponisten Veranlassung fänden, sich diesem Zweige der Komposition wieder mehr zuzuwenden, würde der segensreiche Einfluss auf die Musik im allgemeinen sicher nicht ausbleiben.

Digitized by Google



J. B. VIOTTI

WIE ER SICH SELBST GESCHILDERT

Nach kürzlich entdeckten Papieren

Von E. van der Straeten-London



Schluss

Aus der im vorigen Heft veröffentlichten autobiographischen Skizze Viottis tritt uns der Meister als enthusiastischer Gefühlsmensch entgegen, der sehr geneigt ist, sich in Superlativen zu ergehen. Das letztere ist eine Eigenschaft, die er mit den meisten seiner Landsleute teilt, die erstere Eigenschaft durchdrang die ganze Atmosphäre einer Zeit, welche uns Werther, Jean Pauls Werke, Popes Lockenraub etc. etc. gab und deren starke Empfindsamkeit manchmal bis zur Rührseligkeit herabsank. Der Musik, welche die Sprache der seelischen Empfindung und nicht der Philosophie ist, konnte diese Zeit nur förderlich sein, und sie hat auch in der That die bedeutendsten Erscheinungen auf ihrem Gebiete hervorgebracht. Die Wärme und Intensität, welche wir an den meisten ihrer Produkte wahrnehmen, kühlte sich allmählich ab, und die Folge davon ist leider nur allzu augenscheinlich.

Das warme Freundschaftsgefühl, das sich in Viottis Worten ausdrückt, wurde ihm gegenüber von allen erwidert, die ihm nahe gestanden. Auch in seinem Spiele und in seinen Werken äusserte sich diese Wärme der Empfindung, veredelt und gehoben durch Ernst und Würde, wie sie der grossen italischen Schule (Pergolese, Astorga, Tartini etc.) eigen war; doch hatte er eine merkwürdige Beimischung der eleganten Oberflächlichkeit der Franzosen, welche sich namentlich in den Finales seiner Konzerte offenbart. Dies mag auch wohl wenigstens teilweise seine Begeisterung für die Marquise Helène de Montgeroult erklären, mit welcher zusammen er Improvisationen vortrug, die alle Zuhörer begeisterten. Diese Dame war gewisslich nicht gänzlich frei von dem Konventionalismus, der die ganzen Hofkreise durchwehte. Sie war lange Zeit seine intimste Freundin und ihre hervorragende musikalische Begabung erwarb ihr den Beinamen „Euterpe". Sie war als Klavierlehrerin am Pariser Konservatorium thätig und gab auch eine Klavierschule heraus.

Auch Madame Chinnery war eine talentvolle Klavierspielerin, wie Madame Viger Lebrun in ihren Memoiren bezeugt, wo sie von ihrem Aufenthalte in Gilwell, dem Landhause der Familie Chinnery (in

Sewardstone bei Waltham Abbey) spricht. Sie malte dort das Bild der schönen Frau und einige Jahre später, in Paris, das von Viotti.

Mit welcher Liebe der letztere an der Familie Chinnery gehangen, geht, ausser den darauf bezüglichen Bemerkungen in dem im vorigen Heft mitgeteilten Schriftstück, auch aus seinen Briefen an die Mitglieder derselben sowie aus seinem Testamente hervor.

Pougin teilt den Inhalt eines Briefes an „Master Walter Chinnery" mit. Derselbe ist datiert „Schönfeldz (so schrieb er den Namen in allen seinen Briefen) ce 18. juin 1798" und er sagt dem Knaben darin, dass er voraussetze, dass er gut lerne und sich gut aufführe, und desshalb schreibe er, um ihm dadurch seine Anerkennung auszudrücken, und werde ihm einen zweiten Brief schreiben, wenn er von der Mutter hört, dass er fortdauernd sich gut geführt habe. Dann ermahnt er ihn, seinen Garten schön zu pflegen, damit er ihm bei seiner Rückkehr einen hübschen Strauss überreichen könne.

„Studierst Du auch Deine Violine?" — fährt er fort — „Du musst das Spielen ja beibehalten, Dein Bruder George ebenfalls, damit euer Amico euch unterweisen kann. Sagt Mamselle (der Gouvernante), dass ich mich oft ihrer erinnere, umarmt Vater und Mutter für mich, und behaltet mich von ganzem Herzen lieb,

Euren Amico

Viotti.

Walter Chinnery war der schöne blonde Knabe, der bereits im jugendlichen Alter starb.

Am 8. Oktober desselben Jahres schrieb Viotti folgenden Brief an dessen Schwester:

Meine liebe Karoline,

ich war eben damit beschäftigt, sehr hübsche kleine Klaviersonaten mit Violinbegleitung für Dich zu komponieren, als ein Brief Deiner lieben Mama mir die Kunde bringt, dass Du die Musik sehr vernachlässigst. Diese Nachricht hat mich um so mehr bestürzt, als Mama hinzufügt, dass es Deine Laune ist, die Dich verhindert, Fortschritte zu machen.

Da ich sicher bin, dass dies nur wenige Augenblicke dauern kann, dass Du gleich wieder so sanft und liebenswürdig wirst, wie Du es vorher warst, so werde ich die Sonaten zu Ende führen, damit Du sie mir bei meiner Rückkehr sehr gut spielen kannst, und dass ich das Vergnügen haben werde, sie Dir zu begleiten. Ich werde sie Dir schicken, sobald ich von Deiner so lieben und guten Mutter erfahre, dass Du wieder Geschmack an der Musik gefunden, an dieser schönen und angenehmen Kunst, welche der ganzen Welt so viel Freude bereitet.

Digitized by Google

Lebe wohl meine liebe Karoline, umarme euren kleinen Walter für mich, bringe mich bei Mamselle in Erinnerung und sprich oft von mir mit Deiner ausgezeichneten Mutter und Deinem guten Vater. Ich hoffe, dass ich bald erfahren werde, dass Du die volle Achtung und Freundschaft verdienst von l'Amico

J. B. Viotti

Dein Brief hat mir viel Freude gemacht und ich danke Dir dafür.
„Pour ma chère Caroline"

„Gilwell."

Die vorerwähnten Sonaten sind wahrscheinlich „Trois sonates pour clavecin ou piano forte, avec accompagnement d'un violon. 2ᵉ livre pour clavecin. — Paris, Sieber". Es sind keine Originalwerke, sondern Bearbeitungen des dritten, vierten und fünften der 6 Trios für 2 Violinen und Bass, op. 2, welche seinem Lehrer Pugnani gewidmet sind.

Während seines Aufenthaltes in Schönefeld schrieb er auch die bei Boehme in Hamburg erschienenen 6 Duos concertants op. 5 für 2 Violinen, welche Mr. und Mme. Chinnery gewidmet sind. Das Werk enthielt sein Portrait und eine Vorrede „A ses amis absents", worin er sagt: „Dieses Werk ist die Frucht der Musse, welche das Unglück mir verschafft. Einige der Stücke hat der Schmerz mir eingegeben, andere die Hoffnung." Pougin sagt, dass er nie eine Kopie dieser Ausgabe gesehen, die nicht mehr aufzufinden sei. Das in den Beilagen wiedergegebene Titelblatt stammt aus der reichhaltigen Sammlung der Herren W. E. Hill & Sons in London, welche es mir gütigst zur Verfügung gestellt haben. Im Jahre 1802 kehrte er nach mehrmonatlichem Aufenthalte in Paris nach London zurück, wo er sich wieder dem Weingeschäfte widmete und im übrigen seine Zeit in der Zurückgezogenheit des Landlebens im Kreise seiner Freunde verbrachte.*) Während dieser Periode schrieb er die mit Buchstaben A—J bezeichneten neun Violinkonzerte (zwanzig frühere waren durch Nummern unterschieden), deren letztes in E-moll seinem Freunde William Chinnery gewidmet ist.

Aus seinem Privatleben während dieser Zeit haben wir nur die spärlichsten Nachrichten. Pougin erwähnt zweier Empfehlungsschreiben, welche er kurz nach seiner Rückkehr von London aus sandte. Eines davon war an Ginguené, Direktor des öffentlichen Schulwesens im Ministerium des Innern, das andere an den General Degrave. Wann das Weingeschäft Schiffbruch gelitten, in dem er nicht allein den Rest seines Vermögens, sondern auch noch einen Vorschuss von 80000 Franken der Mme. Chinnery

*) Wm. Chinnery jun. gab in dem Jahre sein Stadthaus 44 Mortimer Str., welches er von einem Colonel Toon gemietet hatte, auf und lebte gänzlich in Gilwell. Sein Vater Wm. Chinnery sen. lebte damals noch und bewohnte No. 44 Great Queen Str.

Digitized by Google

verlor, welche mutmasslich hineingesteckt wurden, um es vom Untergang zu retten, ist ungewiss, wahrscheinlich aber erst kurz vor seiner Rückkehr nach Frankreich im Jahre 1818.

Im Jahre 1813 erscheint sein Name mit Clementi, Cramer, Novello und anderen als einer der dreissig Begründer der Philharmonischen Gesellschaft, in deren Konzerten er viermal auftrat, und zwar Montag, den 17. Mai 1813, wo er mit Vaccari, Spagnoletti und Crouch eines seiner Streichquartette spielte, Montag, den 28. März 1814, wo er ebenfalls ein eigenes Streichquartett mit Mori (seinem Schüler), Moralt und Lindley spielte; am 3. April 1815 spielte er mit Mori und Lindley ein Concertante für 2 Violinen und Violoncello und am 1. Mai desselben Jahres ein Arrangement seines A-moll-Konzertes für Streichquartett mit Mori, Moralt und Lindley. Dies war sein letztes Erscheinen in diesen Konzerten. Seine beiden Schüler Robberechts (Lehrer de Bériots) und Mori spielten eins seiner Concertante im 2. Konzerte des Jahres 1819, und das war anscheinend das letzte Mal, dass eines seiner Werke dort zur Aufführung kam.

Während dieser Jahre scheint er den grössten Teil seiner Zeit bei seinen Freunden in Gilwell verlebt zu haben, worauf auch folgender Brief an die Gattin des Pariser Violinisten Jean Henry Simon hinzudeuten scheint:

5. Juli.

Ich war auf dem Lande und habe deshalb mit der Antwort an Madame Simon gezögert, sowie ihr dafür zu danken, dass Sie mich von dem Erfolg Ihres kleinen Versuches in Kenntnis gesetzt. Ich freue mich, dass sie nicht das Schicksal aller in diesem Lande neu ankommenden Talente erfahren hat, dass sie anfangen auszugeben, ehe sie etwas verdienen, und ich mache ihr mein ganz aufrichtiges Kompliment darüber. Ich werde gewiss gerne persönlich kommen, ihr dies zu sagen, da sie es mir gütigst gestatten will, jedoch bin ich nicht sicher über den Tag, da ich einen kranken Freund in einiger Entfernung von London habe, dem ich die Pflichten der Freundschaft erweisen muss.

Einen günstigen Augenblick abwartend, bitte ich Sie, die Versicherung meiner Hochachtung mit meinen Glückwünschen entgegenzunehmen.

J. B. Viotti.

Die Adresse lautet Madame Simon, No. 1 Cleveland Court, St. James Place, und der Poststempel ist vom 5. Juli 1813, 4 pm.

Im vorhergehenden Jahre hatte Viotti aber bereits London verlassen und sich nach Paris begeben, wo der dritte und letzte Akt seines Lebensdramas sich abspielte, bis auf die Schlussscene in London.

Am 1. November 1819 trat Viotti seine verhängnisvolle Stellung als Direktor der Kgl. Akademie der Musik und der grossen Oper an, welche ihm

die letzten Lebensjahre verbittern sollte. Seine finanzielle Lage war augenscheinlich keine glänzende, wie aus dem folgenden Briefe an den Baron de la Ferté ersichtlich ist. Derselbe ist auf einem Briefbogen der „Académie Royale de Musique, Division du Personnel des Artistes“ geschrieben und lautet folgendermassen:

Paris, den 27. Jan. 1821.

Herr Baron (de la Ferté).

Ich habe die Ehre, einen sehr verbindlichen Brief des Herrn Intendanten der Kronmobilien beizufügen, aber wenn seine Excellenz sich nicht herablässt, das geheiligte Wort [le mot sacré] auszusprechen, werden die guten Absichten des ersteren, sowie die Ihrigen, Herr Baron, erfolglos werden. —

Möchte Gott doch geben, dass es mir erlassen bliebe, beschwerlich fallen zu müssen, aber was soll man anfangen, wenn man ohne Mittel ist? — Jeder, der in die Administration einzieht, hat Möbel, ich allein, der nach zweiundzwanzigjähriger Abwesenheit zurückgekommen, habe keine, und auch nicht die Mittel, mir welche zu beschaffen!

Es ist höherer Zwang [force majeur], der mich erkühnt, seine Excellenz zu bitten, mir zu Hilfe zu kommen. Sie wird es mir hoffentlich verzeihen, sowie sie mir auch meine Zudringlichkeit verzeihen wird.

In dieser Hoffnung habe ich die Ehre mit vollkommener Hochachtung und Ergebenheit zu sein

Herr Baron

Ihr ergebenster und gehorsamster Diener

J. B. Viotti.

Welchen Effekt dieser Brief hatte, wissen wir nicht, es ist aber wohl anzunehmen, dass dieser bescheidene Wunsch Gewährung fand, da er am 8. Februar von dort einen Brief an Herold schrieb, welchen Pougin mitteilt. Die unglücklichen Schicksale der Oper, welche mit der Ermordung des Herzogs von Berry ihren Anfang nahmen, wurden ungerechterweise Viotti zur Last gelegt, und im Oktober 1821 wurde er mit einer Pension von 6000 Franken seines Amtes an der grossen Oper enthoben, verblieb aber noch einige Zeit Direktor des „Théâtre-Italien“. Der folgende Brief zeigt, dass er mit der Auszahlung seiner Pension oder seines Gehaltes auch noch Schwierigkeiten gehabt. Wir lassen ihn in getreuer Übersetzung folgen:

Monsieur
Monsieur de Cailheux
etc. etc. etc.

Au Musée du Roi.

Digitized by Google

den 16. August 1822.

Lieber Freund,

Wenn meine Angelegenheit wirklich entschieden und beendigt ist, sind Sie nicht nur der erste, der es mich wissen lässt, sondern der einzige; denn ich habe noch kein Wort von irgend jemandem über dieses interessante Thema gehört.

Übrigens erkenne ich sehr die Teilnahme Ihres Herzens an, mit der es das meine zu trösten sucht. — Sie werden gewiss begreifen, wie sehr ich dies empfinde, und es wäre noch mehr der Fall gewesen, wenn Sie, wie Sie es versprochen, selber gekommen wären, um es uns mitzuteilen. — Geduld, ich werde Sie unverzüglich in Paris besuchen und dann werden wir den Tag festsetzen, wo wir Sie hier haben dürfen —. Der armen Patientin geht es besser. Sie ist voller Hoffnung Sie bald wiederzusehen, auch ihr Gemahl wünscht sehr Sie kennen zu lernen!*)

Sollten Sie zufälliger Weise wissen, wo ich mich zur Empfangnahme melden kann, so teilen Sie mir es mit.

Leben Sie wohl lieber guter Freund: ich umarme Sie mit dem Ihnen bekannten Gefühl der Freundschaft [sentiments tenders]

Votre Amico

J. B. Viotti.

Seine liebsten Freunde, Chinnery, weilten also nicht allzuferne von ihm, wie er uns in dem folgenden ergreifenden Schriftstücke ausdrücklich mitteilt. Es ist das letzte, was von seiner Hand allem Anscheine nach erhalten ist. Wenigstens ist es das letzte, welches sich in dem Nachlasse der Madame Chinnery vorgefunden.

Paris, den 13. Dezember 1822.

Testament, oder mein letzter Wille.

In Gegenwart meines Schöpfers, dem ich Rechenschaft ablegen werde über mein unglückliches Leben, lege ich hier meinen letzten Willen nieder, indem ich meine Freunde: Gustav Gasslar, No. 17 Boulevard Poissonière (Soissonière) wohnend, und Wilhelm Chinnery zu Havre wohnend, oder, in Ermangelung seiner, Georg Robert Chinnery seinen Sohn, zu London wohnend, bitte, dass Sie die Güte haben, meine Testaments-Exekutoren zu sein und pünktlich alles zu befolgen, was ich hier aufzählen werde. —

Nicht allein sterbe ich ohne Vermögen, sondern ich sterbe noch ausserdem mit einer Schuld, die mir das Herz zerreisst. Es ist die, welche mein Unglück mich der Madame Chinnery geborene Tresilian gegenüber hat eingehen lassen! . . .

Dieses gute, herrliche Geschöpf hat, um mich mehr und mehr in meinem Geschäfte zu unterstützen, die Summe von achtzigtausend

*) Dies bezieht sich zweifellos auf Mr. und Mrs. Chinnery, welche damals in Havre wohnten.

Digitized by Google

Franken zu meiner Verfügung gestellt. Das Haus hat falliert, und ich war gezwungen, nicht allein mein eigenes darin angelegtes Kapital fahren zu lassen, sondern auch die mit solcher Selbstlosigkeit und Grossmut geliehenen achtzigtausend Franken. Diese geheiligte Schuld bildet das Unglück meines Lebens und wird die Ruhe meiner Asche stören, wenn ich das Unglück habe, sie nicht tilgen zu können.

Ich wünsche daher, falls Gott mich zu sich ruft, ehe ich diese Pflicht der reinsten Freundschaft gegenüber erfüllen kann, dass alles was ich auf der Welt besitze verkauft, realisiert, und der Mad. Chinnery, geborene Tresilian, oder ihren Erben gegeben werde, indem ich sie nur bitte, meinem Bruder André Viotti die Summe von achthundert Franken zu zahlen, welche ich ihm schuldig bin. Den ganzen Überschuss bitte ich sie als eine winzige Entschädigung der grossen Summe anzunehmen, welche ich ihr schulde. Ich wünsche sogar, dass meine Freunde nichts für meine Beerdigung zurückbehalten: Ein wenig Erde wird genügen für einen*) Elenden wie ich. — Unter meiner Musik wird man zwei Konzerte im Manuskript finden; man wird zwei Violinen finden, von denen eine schon der (Made.) Chinnery gehört, die von Klotz; aber die andere von Stradevarius gehört mir, sie ist ausgezeichnet und man wird eine hübsche kleine Summe daraus erzielen können. Ich habe auch zwei oder drei goldene Tabaksdosen und eine goldene Uhr; alles das soll der vorbenannten Dame gehören, und ich erwarte, dass meine guten Freunde meine Wünsche erfüllen. — Ach! nach alle dem werde ich noch weit davon entfernt sein, mich dieser geheiligten Schuld zu entledigen, die so schwer auf meinem Herzen lastet. Jedoch wenn Gott mein Gebet nicht erhört, wenn er mich nicht leben lässt, bis ich meine Pflichten gänzlich habe erfüllen können, so wird meine Freundin, dieses vollkommene Wesen, das ich so wohl anzuerkennen weiss, mir wohl verzeihen. Sie weiss es wohl, dass es nicht meine Schuld ist, wenn ich im Elend sterbe und es mir unmöglich ist, alles was ich ihr schulde wieder zu erstatten. Ich bin sogar sicher, dass Sie meinem Gedächtnis bittere Thränen weihen wird, und dass sie nicht aufhören wird, zu dem Allerhöchsten für die Ruhe meiner Seele zu beten. —

In dieser Überzeugung und mit Thränen im Auge, sage ich ihr auf ewig Lebewohl, ich sage es Euch ebenfalls, meine lieben guten Freunde, voller Dankbarkeit, von der ich Euch keinen Beweis mehr werde geben können, wenn Ihr dieses Schriftstück durchblättert. Lebt wohl, vergiesset eine Thräne, widmet einen Seufzer dem Unglücklichen, der sein letztes Gebet an Euch richtet.

Ausgefertigt zu Paris, den 13. Dezember 1822

gezeichnet J. B. Viotti.

---

*) Im Original standen noch die Worte: „Unglücklichen wie ich"; diese Worte sind aber von Viotti ausgestrichen und verbessert.

Digitized by Google

Die Lebenssonne des grossen Künstlers nahte sich dem Untergang, verbreitete jedoch noch vor dem Versinken einen milden Schein über seine letzten Tage.

Wenige Tage nach der Ausfertigung seines Testamentes reiste er nach London und zwar wahrscheinlich in Begleitung seiner Freundin Madame Chinnery, denn die letztere erscheint im Januar 1823 mit ihrem Sohne Georg als Bewohnerin des Hauses No. 17 Montague-Street Portman Square, welches sie aber vor Ende des Jahres verliessen. Vermutlich thaten sie dieses, um Viotti, dessen Gesundheit gänzlich gebrochen war, auf das Land zu begleiten, wo er bessere Luft und angenehmere Umgebung fand.

Es liegt sehr nahe, dass sie Gilwell zu diesem Zwecke erwählten, da es ihr eignes, dem Künstler liebgewordenes Heim war, und durch die Nähe der Stadt ihm die Strapazen einer längeren Reise ersparte.

Der „Morning Chronicle" vom 8. März 1824 bringt folgende Notiz von seinem Tode:

„Mit aufrichtigem Bedauern teilen wir hiermit den Tod des berühmten Violinspielers Herrn Viotti mit. Derselbe starb in London am dritten dieses Monats nach kurzer Krankheit im 69. Jahre seines Lebens. Herr Viotti war aus Piemont gebürtig." —

Die Altersangabe ist falsch, da er im 71. Jahre stand. Das Datum des Todestages ist zweifellos richtig, da es von der leitenden Tageszeitung in Übereinstimmung mit allen hervorragenden englischen Zeitschriften gegeben wird. Leider ist es allen Bemühungen des Verfassers noch nicht gelungen, Viottis letzte Ruhestätte*) aufzufinden, doch hat er die Hoffnung nicht aufgegeben sie zu entdecken, damit ein würdiges Denkmal der Nachwelt die Stelle kund thue, die die irdischen Reste des Vaters des modernen Geigenspiels bergen.

*) Ich habe inzwischen herausgefunden, dass Viotti im Hause der Mme. Chinnery No. 5 Upper Berkeley-Street, Portman Square um 7 Uhr morgens verschied. Mme. Chinnery war gegenwärtig, und die obigen Thatsachen sind kürzlich aufgefundenen Familienbriefen entnommen. Das Studium der letzteren wird hoffentlich auch die Grabstätte entdecken lassen.



Digitized by Google

ALEXANDER RITTER

Ein Blatt zur Würdigung seiner Kunst

Von Hermann Teibler-München

Bald sind seit dem Heimgange Richard Wagners zwanzig Jahre verflossen, und sein Zeitalter gehört unwiederbringlich der Geschichte an. Mehr, als es manchem seiner Anhänger, die seine Anschauung als einen Teil ihres eigenen lebenden Empfindens fühlen, lieb ist, hat sich der Blick auf Wagner objektiviert — neben dem mächtig vorwärts schreitenden Einfluss seiner Kunst nach „unten", dem Vordringen des Verständnisses für sie in die sogenannten breitesten Schichten macht sich von oben herab bereits die kühl epilogisierende Tendenz der Wagnerüberwinder bemerkbar. Wohin das führen mag — wer weiss es? Niemand ist gerechter, als die Zeit. Sie lässt sich ihr Votum nicht mit Druckerschwärze abringen, und wir müssen und — dürfen uns diesem Votum anvertrauen. Und der völlig objektiv gewordene Blick in eine historisch gewordene Epoche hat auch ein eigenes Amt zu verrichten; ihm erschliesst sich das Bild des betreffenden Zeitabschnittes erst in seiner wahren Darstellung: Jedes Einzelmoment stellt sich nach dem ihm zukommenden Wert dar; das übermächtige Bild des Führenden kann doch nicht mehr alles, was die seinem Ideenkreise entsprungene Umgebung Selbständiges geschaffen hat, in sich absorbieren. Wenn die „Macht der Richtung" früher generalisierte, so folgt nun die Auflösung derselben in jene Individuen, die ihre Träger waren, und deren scharf umrissene Persönlichkeiten uns nun immer deutlicher werden. Wir lernen immer mehr, das herauszufinden, was sie von ihren Zeitgenossen trennt, wir lernen ihre unabhängige innerste Persönlichkeit als solche begreifen und verstehen und erreichen so den Gewinn der Erkenntnis einer uns früher fremd, unverständlich, vielleicht gar gleichgültig gebliebenen Eigenkunst.

Diese eben beschriebene Aufgabe versöhnender Gerechtigkeit hatte die Zeit an jenen beiden Meistern zu erfüllen, deren Schaffen voraus demjenigen aller dem Freundeskreise Wagners und Liszts angehörenden Künstler den Anspruch auf absolute Selbständigkeit, sowohl wie auf die Thatsache der Richtungsbestimmung durch die genannten führenden Geister zu machen hat: Peter Cornelius und Alexander Ritter. Cornelius hat inzwischen

Digitized by Google

wohl, zum Teil wenigstens, jene Anerkennung und Bewertung gefunden, die ihm seine Zeit vorenthielt; in seiner positiven Musikernatur, in der ein freudiger Schöpfertrieb immer von neuem zur Oberfläche drängt, ist er schliesslich doch völlig erkannt und verstanden worden. Man hat entdeckt, dass eine romantisch vergoldete Lyrik — trotz „Barbier", „Cid" und „Gunlöd" — seines Wesens Kern ist, man hat verhältnismässig rasch die vielen Fäden aufgefunden, die ihn an die rückwärts liegende romantische Epoche Schumanns knüpfen, und erkannt, dass der Einfluss Liszts und Wagners — welch letzteren er stets selbst als eine Gefahr für sich erkannte — ein beinahe verspätet hinzugekommener, rein äusserlicher Einschlag in seine bereits fertige Natur war; kurz: das Exempel Cornelius steht zum Ziehen des Schlussfacits bereit.

Weit komplizierter stellt sich die Sache bei Alexander Ritter dar. Zunächst seine Totalität: Er ist Lyriker, Dramatiker, Epiker, und nach jeder dieser Richtungen bei allem Gedankenreichtum von einer Prinzipientreue durchdrungen, von einer eisernen Konsequenz beseelt, die sich fast vor die jeweilige dichterische Idee selbst stellt. Kein grösserer Gegensatz, als zwischen der nach oben treibenden Schaffensfreude Cornelius' und dem tief innerlichen, verschlossenen Insichhinein-Schaffen Ritters. An allem, was Ritter ausgab, hängt ein Stück seines Selbst; nie, auch in der kleinsten Form der „Schlichten Weisen" nicht, ist ihm seine Kunst ein nur anmutiges, anregendes, vielleicht auch ihn persönlich ergreifendes Spiel mit dem Material: Aus allem spricht der Stolz und der Schmerz der Selbstentäusserung, des Schaffens aus der Tiefe der Seele heraus, das nur um seiner Selbst willen sich bethätigt und, in Einsamkeit entstanden, auch wieder die Einsamkeit sucht. Es giebt schliesslich für Ritter keine bessere Charakteristik, als die letzten Worte jenes Gedichtes, das er wenige Stunden vor seinem Tode in Töne setzte:

„Also in der Töne Fluten
Lass mein Leben sich verbluten!"

Diese zwei Zeilen sind der Schlüssel seines Lebens und der Art seiner Kunst. Ritter hat nie erfunden, er hat stets „nur" erlebt. Ja, man kann ruhig zugeben, dass seine Erfindungsgabe, der Reichtum seiner musikalischen Ideen nicht allzuweit umgrenzt waren. Im weiteren Verlauf dieser Auseinandersetzung werde ich der merkwürdigen Knappheit der Ritterschen Themenbildung an einigen markanten Beispielen in ihrer auffallendsten Form Erwähnung zu thun haben; man wäre versucht, ihn in dieser Hinsicht neben — Brahms zu stellen, wenn sich nicht sofort als trennender Unterschied Ritters lakonische Prägnanz einstellen würde, die

sich neben dem Brahmsschen Helldunkel durch ihre Schlagkraft behauptet. — Das Geheimnis der Ritterschen Kunst liegt in ihrer elementaren persönlichen Art; sie will stets aus der Persönlichkeit, vor allem aus dem Charakter ihres Schöpfers heraus begriffen sein. Universalität beansprucht sie nicht; sie ist Eigenkunst. Hierin liegt ihre Kraft, und ihre das Verständnis so erschwerende Sonderstellung. Um die Parallele mit Cornelius weiter zu verfolgen: Seine Eigenart deckt sich nicht mit dem Begriff des „Persönlichen". Man kann den Zauber der Corneliusschen Lyrik verstehen, ohne an ihn selbst auch nur zu denken; sie ist ein Idiom, das in jedem musikalisch fühlenden verwandte Saiten berührt — weil sie eben rein musikalisch zu begründen ist. Aus Ritter aher wirkt die Musik erst durch das Mittel der Persönlichkeit. Sein Schaffen hatte den Filter des Charakters zu passieren, aus dem es in einer nur anscheinend kalten, nüchternen Reinheit hervorgeht. Kann man aher dieses Werden zurückverfolgen, hat man es einmal gelernt, es in steter Fühlung mit dem in sich aufzunehmen, was seine undefinierbare Eigenheit ausmacht, dann fühlen wir den lebenswarmen Puls dieser Kunst, die Freude allgemein musikalischer Art weicht einer selterneren und grösseren, der Freude, die Emanation eines grossen künstlerischen Charakters zu verstehen. Und wir wissen dann, warum Alexander Ritter noch heute so gross — und so einsam ist.

In seiner meines Wissens leider ein Torso gebliehenen, dankenswerten Ritterbiographie hat Friedrich Rösch in dem Einfluss Liszts, demjenigen Wagners und in seiner humanistischen Bildung die Elemente angegeben, die auf Ritter als künstlerische Gesamterscheinung von entscheidendem Einfluss wurden. Ich möchte den letzten Punkt hier nicht berühren: Die zweifelsohne gewichtigen Gründe, die Rösch für die auffallende Betonung der humanistischen Bildung in seiner wahrscheinlich persönlichen Beziehung zu Ritter gefunden hat, gehen mir ab. Dass das musikalische Idiom noch immer in elementarster Weise seinen Weg von innen nach aussen gefunden hat, das ist schon seit der Zeit nichts neues, da sich der gewaltige Schöpfer der Neunten oft einer anfechtbaren Rechtschreibung befleissigte. Von höchster, ausschlaggebender Bedeutung ist für Ritter aber der Einfluss Wagners und Liszts geworden, wenngleich derselbe sich nie in „Anleihen" äussert. Die Reminiscenzenjägerei hat in Ritters Werken keine ergiebigen Jagdgründe zu erwarten; selbst der Versuch, die „Liebesträume" infolge einer naheliegenden Situationsparallele für einen Ableger des zweiten Aktes aus Tristan zu kennzeichnen, ist an der Thatsache zu Schanden geworden, dass sie früher entstanden sind als ihr vermeintliches Muster. Der Einfluss der beiden ganz Grossen konnte sich in Ritter im Gegenteil nur so äussern, wie dies hei einem tüchtigen und männlichem, gesunden Charakter

Digitized by Google

der Fall zu sein pflegt: in der Annahme ihrer als wahr erkannten Kunstprinzipien, in der Aneignung der aus ihnen sich folgernden, das Gebiet des reinen Formalismus nie überschreitenden Grundsätze. Wie weit es Ritter verstanden hat, diese ihm von aussen überkommene stilistische Grundlage mit den Gestalten seiner Gedankenwelt zu beleben, das wollen wir nun zunächst betrachten, und zwar in der Weise, dass wir die Eigenschaften Ritters als Lyriker, Symphoniker und Musikdramatiker einer gesonderten Anschauung unterziehen. Es wird dann leicht zu erkennen sein, dass er trotz der direkten, bis in sein Privatleben greifenden Einwirkungen Wagners und Liszts und der Zeit, die mit ihrem Wesen so vollständig erfüllt war, vielmehr er selbst geblieben ist als die ganze Epigonenschar unserer Zeit, die — Ausnahmen erhärten die Regel — sich an demselben übermächtigen Einfluss doch mehr verloren, als gefunden hat.

Als musikalischer Lyriker hat sich Ritter während seiner ganzen Komponistenlaufbahn bethätigt. Seine erste Komposition ist der bereits seine volle Meisterschaft erweisende Gesang: Wie sehr ich dein, soll ich dir sagen?" der in den „Liebesnächten" als No. 4 Aufnahme gefunden hat; er war ursprünglich eine Dedikation an seine Braut; sein letzter Gesang ist die früher erwähnte, kurz vor seinem Ableben entstandene „Todesmusik" (in op. 21 aufgenommen). Innerhalb dieser äussersten Grenzen zeigen sich seine Lieder, deren Opuszahlen (2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 17, 19, 20, 21) kaum der chronologischen Reihenfolge ihres Entstehens entsprechen dürften, als das Ergebnis eines mit vollem Bewusstsein und Energie begonnenen Schaffens, das sich in seinem Verlauf an deziser Eigenart ein wenig abschwächt, um gegen das Ende zu wieder einen gewaltigen Aufschwung zu nehmen. Dass ich Ritters Lyrik nicht für die stärkste Seite seiner Kunst halte, sei gleich eingangs erwähnt; die vielfach gebundene, knappe Art seiner Tonformen kommt wohl den durch das Wort gebotenen, zeitlichen Grenzen der Musik zu gute, verhindert aber auch oft jenes ruhige, ungehinderte, breite Ausströmen des lyrischen Gedankens, das man an Liszt und Hugo Wolf so bewundern muss. Ihre stärkste Seite haben Ritters Gesänge in der wundervollen Plastik ihrer Deklamation und ihres musikalischen Ausdrucks, der, Ritters Eigenart angemessen, viel weniger in einer grossen weit auslegenden Themenbildung als in der Kunst besteht, den Fluss der Worte konsequent musikalisch zu verfolgen und zu unterstreichen: es ist eine Eigenkunst, deren Mittel die Thematik und deren kleinste Form, das Motiv, und der „senkrechte" Reiz des Accordwirkung bilden. Man sehe die Klangwirkung der „theoretisch" ganz „korrekten" Schlusses von op. 5, No. 3 „Nie zurück" an:

Digitized by Google



die Wendung der Singstimme durch den Quintensprung b—es in die Quint des As-moll-Dreiklanges giebt dem Liede, dem Sinne der Dichtung gemäss, eine unaufgelöste, schmerzlich nachzitternde Endwirkung, die weit über den letzten Takt hinausreicht. Eine ähnlich nachwirkende Kraft ist im „Gebet“ (op. 5 No. 4) zu finden, allerdings im Sinne höchsten Aufschwungs. Der oft getadelte „abreissende“ Schluss ist eben kein Schluss, sondern lässt den diesen genialen Griff begreifenden in der Empfindung höchster, des weiteren Ausdruckes nicht mehr fähigen Ekstatik verweilen. Derlei wundervolle, in momentaner intuitiver Eingebung entstandene Einzelzüge sind in Ritters Gesängen auf Schritt und Tritt zu finden. Sie sind so zahlreich, dass sie eben der einheitlichen Grundstimmung der Gesänge zu auflösend entgegentreten; sie zeitigen aber auch oft eine Kraft der Darstellung, die ganz beispiellos ist, und sind um so mehr am Platz, je komplizierter der Gedankengang der betreffenden Dichtung ist, je reicher hierdurch die Möglichkeit der Detailschilderung wird. Dies ist vor allen in den Liebesnächten, der bilderreichen Ballade „Belsazar“ (op. 8) und in den letzten Gesängen (op. 20, 21) der Fall. Die einfachen „Schlichten Weisen“ dagegen lösen Ritters eigentliche Kraft nicht aus, sie wirken unpersönlich bei aller Zierlichkeit ihrer musikalischen Darstellung, und merkwürdig ist es, wie Ritter in op. 16 den fünf Gedichten von Cornelius gegenüber mit ihrem handgreiflichen Gedankeninhalt sich auch im musikalischen Ausdruck dem Dichter annähert. In den meisten Gesängen des op. 20, in allen des op. 21 ist wieder jene Darstellungskraft der Einzelheit gegenüber erreicht, die mir bei all ihrer Rückwirkung auf den Gesamteindruck doch als der bedeutungsvollste und liebenswerteste Teil in Ritters Lyrik erscheint. Er trägt zwar die Schuld, dass Ritters Lieder auch heute noch nicht Gemeingut geworden sind: Sie sind mit ihren zahlreichen, schweren Accenten dem Konzertpodium gegenüber das, was der Bühne gegenüber die sogenannten Buchdramen sind; die grosse Masse ist nicht imstande, die fest gedrängte Reihe dieser Schönheiten auch nur zu erkennen und dann: sie bedürfen eine Gesangssprachkunst, um den dichterischen Kern festzuhalten, die

Digitized by Google

zwar ein Wüllner oder eine Hertha Ritter, die Tochter des Komponisten, besitzt, sonst aber gar selten im Konzertsaal anzutreffen ist. Mauke bezeichnet Ritter einmal als den „Vater des neuen Liedes". Ob zwischen seiner gesunden Tiefe und Klarheit, seiner in jedem Moment so energischen, zutreffenden Ausdruckskraft und der verwaschenen Technik vieler unserer Jüngsten, — für die das Fehlen jeder Thematik und das ausdruckslose Zerlegen unheimlicher Accordmonstra, also die unfruchtbare Ausschrotung einzelner durch sich allein wirken sollender, in sich unbewegter Klanggebilde immer mehr zum Typus wird, — noch eine Verwandtschaft besteht, das ist freilich zu bezweifeln.

Wenn vorhin von dem Einfluss Richard Wagners auf Ritter die Rede war, so muss derselbe — einer in sich gefestigten Persönlichkeit gegenüber ist das gar nicht anders denkbar — selbstverständlich nur als prinzipieller Natur, also stilbestimmend, und von technischer Art sein. Dies trifft denn auch vollinhaltlich zu. Ritters Schaffensweise scheint mehr bedächtig, überlegend, voller Selbstkritik, als rasch zugreifend und impulsiv gewesen zu sein. Dafür sprechen besonders zwei Umstände: Die Art, wie er ältere Themen in seine grösseren letzten Werke hinübergenommen hat (im „faulen Hans" fand z. B. eine frühere komponirte Ouverture „Pieta" und eine Violinphantasie, in „Wem die Krone?" eine 1866 entstandene Festmusik Verwendung). Sodann scheint Ritter sehr wohl erkannt zu haben, dass die bedingungslose Aufnahme des Wagnerstils durch ihn nur dann wahrhaft befruchtend auf ihn wirken könne, wenn er diesen Prinzipien ein neues Stoffgebiet entgegenstelle. Es lässt sich leicht annehmen, dass diese hier in kurzen Worten bezeichneten Erwägungen Ritter lange, lange beschäftigt haben können, ehe sie sich zur praktischen Thätigkeit umsetzten und so schlackenlos reine Resultate erzielten, wie wir sie in den beiden Einaktern „Wem die Krone" und „Der faule Hans" vor uns haben. Denn so selbstverständlich sie den bestimmenden Einfluss Wagners hinsichtlich ihrer Anlage, ihrer Orchestertechnik und ihrer charakter- und ausdrucksvollen Sprachbehandlung ausweisen, so sieghaft tritt über diesen Grundzug das zu Tage, was Ritters eigenstes Gut in ihnen ist: die echt deutsche Märchenstimmung im Verein mit einem gesunden, weltfreudigen Realismus und wahrhaft goldigen Humor. Die beiden Opern aber liess Ritter erstehen, als er bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte. „Der faule Hans" wurde in den Jahren 1885—1887 geschrieben, und erlebte seine Erstaufführung in München. Damals herrschte an der Münchener Hofoper noch nicht jenes geringe Mass von Vertrauen gegen alles Neue, wie heute; wenn der Erfolg der Oper trotzdem nicht so durchschlagend war, wie sie es verdient hätte, so

Digitized by Google

kommt wohl neben dem bekannten Lehrsatz: „Gut Ding braucht Weile" auch sehr entscheidend der Umstand zur Geltung, dass damals der Verismo in voller Blüthe stand und Ritters formell an dessen Hauptwerk sich anlehnende Oper als recht entarteter Trieb dieser heute freilich als heillose Verirrung erkannten Kunstkrankheit von der grossen Masse un- oder missverstanden bleiben musste. Diese Thatsache allein sollte genügen, unsere deutschen Bühnen den Beweis erbringen zu lassen, dass Ritters Opern einen weit über ihre Zeit hinausreichenden künstlerischen und ethischen Wert besitzen, der heute wol besser erkannt würde als damals; denn auch, als im Jahre 1890 „Der faule Hans" im Verein mit der inzwischen neu erstandenen Oper „Wem die Krone?" in Weimar aufgeführt wurde, mochte der handgreifliche allegorische Parallelismus der beiden Werke wohl schädigend auf die volle Bewertung jedes Einzelnen von ihnen eingewirkt haben.

Und doch liegt eine tiefe Scheidung zwischen ihnen; die Versinnbildlichung des deutschen Michel im „faulen Hans", der aus dem Träumer in der Not zum berserkerhaften Eisenbrecher wird, hat dem Werk auch musikalisch eine kraftvolle und doch menschlich rührende Grundlage gegeben; die auf das Ideale gerichtete Tendenz von „Wem die Krone?" löste dagegen Ritters Künstlernatur in erster Reihe aus. Im „faulen Hans" eine derbe, aber deutliche Linienführung, wie in alten Holzschnitten; das Vorwalten eines kräftigen, treuherzigen Grundtons; die charaktervolle Verwendung der Kunst als verständliches Ausdrucks- und Schilderungsmittel für die Aufnahmefähigkeit der Massen; endlich die aus dem Stoff sich ungezwungen und absichtslos ergebende, daher nicht tendenziöse, nationale Apotheose: das sieghafte „Heil deutsche Art"! — In „Wem die Krone?" ein dithyrambisch vom realen Boden sich aufschwingender Idealismus; eine bis ins feinste differenzierende Tonsprache; ein durch rein innerliche Momente bewegter Stoff — soweit streben beide Werke in ihren künstlerischen Absichten auseinander. Beiden aber ist das zu eigen, was nach einem Wort Friedrich von Hauseggers den b l e i b e n d e n Wert eines im Sinne Wagners geschaffenen Kunstwerkes ausmacht: In ihnen sind „musikbedürftige Dichtungen von tiefem Gehalt geschaffen, und aus innerer Notwendigkeit sind ihnen Töne verliehen. Sie tragen durchaus den Charakter persönlicher Entäusserung."

Möchte endlich der faule Hans in des deutschen Volkes Geist erwachen und gutmachen, was die Gegenwart bis heutigen Tags an ihnen gesündigt hat!

Wenn Alexander Ritter, der M u s i k d r a m a t i k e r, sich bewusster Weise den Stil Richard Wagners zu eigen gemacht und ihn mit seinem eigenen

Digitized by Google

Empfindungsgehalt erfüllt hat, so knüpft er als Symphoniker — ebenfalls rein prinzipiell — an Franz Liszt an; doch geht er insofern auch über das direkte Beispiel Liszts hinaus, dass er nicht durchaus den musikalisch darstellbaren Kern einer bestimmten dichterischen Idee zum Gegenstand seiner Schilderung macht, sondern — wie in „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", und, weniger konsequent, auch in „Olafs Hochzeitsreigen" — einen fortlaufenden Vorgang musikalisch nacherzählend verfolgt. Wie weit Ritters Kunst gerade in dieser Beziehung reicht, möchte am besten dadurch erwiesen sein, dass die beiden erstgenannten Werke nicht nur rein musikalisch, sondern auch in ihrem Verhalten zum Programm die bedeutungsvollsten Entäusserungen seiner Kunst in jenem Gebiete bedeuten, in welchem mir Ritter überhaupt in seiner vollen Grösse erst erscheint. Eine „organische" Merkwürdigkeit, die mit seiner gedanken- und farbengesättigten Symphonik aufs engste zusammenhängt, sei hier sofort erwähnt: Das Wegfallen der Wortunterlage wirkt nicht erweiternd, sondern konzentrierend auf Ritters Tonsprache; es ist, als ob sich hier alles zu einer „Wucht des Augenblicks" sondergleichen zusammenzöge. Ganz entgegen der Aufbautechnik Liszts basieren einzelne seiner symphonischen Dichtungen sodann auf nur einem Thema, das den Kern des ganzen Werkes in sich trägt: „Sursum Corda", das von diesem Prinzip abweicht, ist bezeichnender Weise um Jahrzehnte früher, wie die anderen Dichtungen entstanden; hier ist sogar eine wenn auch modifizierte Anlehnung an die überkommene Ouverturenform noch bemerkbar. Um die Knappheit und präzise Eingänglichkeit dieser Grundthemen zu erweisen stelle ich sie kurz hierher.*) Man wird Bruckners Thematik entgegenhalten müssen, um den unendlichen Charakter-Gegensatz zweier moderner Naturen in seinem ganzen Umfang erfassen zu lernen!

Das ideal beschwingte „Sursum Corda" trägt die Bedingungen seiner durch eine gewisse Gegensätzlichkeit wirkenden zwei Themen schon in seinem Untertitel: „Eine Sturm- und Drangphantasie", auf welchen das leidenschaftsvoll treibende Hauptthema direkt hindeutet.



*) Die Proben aus den noch ungedruckten Werken danke ich der gütigen Überlassung der Partituren durch Frl. Hertha Ritter. Die Jugendwerke „Seraphische Phantasie" und „Erotische Legende" sind mir nicht bekannt geworden.

Digitized by Google

Andachtsvolle Stimmungen greifen in diesem glutvoll sich aufschwingenden Tonsatz, der in einer kolossalen Fuge unseres Themas seinen Höhepunkt erreicht, nur vorübergehend durch. „Olafs Hochzeitsreigen", ein symphonischer Walzer, schildert bekanntlich des dem Henker verfallenen Helden Brautreigen mit der ihm angetrauten Königstochter. Schon die üblich geformte Walzerbegleitung der einfachen Reigenmelodie malt den düsteren Hintergrund des mit fast barsch zugreifendem Realismus gemalten Vorgangs:

Mässiges (deutsches) Walzertempo.



Die furchtbare Wucht des unabänderlichen Schicksals tritt mit dem bis zum Wahnsinn gesteigerten Tanztummel mit entsetzlicher Deutlichkeit in die Erscheinung, bis das düstere Bild mit den Klängen einer verhaltenen Klage sich ins Wesenlose verflüchtigt.

„Karfreitag und Fronleichnam," zwei zusammenhängende Tonstücke sollen nicht nur aus sich, sondern auch durch ihre Gegensätzlichkeit wirken. Beide sind Proben der reinen und deutlichen Grösse, die Ritter aus seiner wohlerwogenen sparsamen Verwendung des Materials, aus seinem Prinzip des „Einzigen Symbols" gewinnt. Im Karfreitag erzielt er mit der Grundlage:

(Streicher, Holzbläser, Posaunen)
Andante mesto.



sehr getragen

Digitized by Google



ein grandioses, düsteres Leidensbild, in Fronleichnam mit dem Motiv:



den glänzend dekorativen Eindruck, der ja der Zweck des bekannten Kirchenfestes ist; der solenne kirchliche Charakter kommt hierbei voll zum Eindruck; doch darf nicht geleugnet werden, dass die tiefe Innerlichkeit des „Karfreitag" durch die Gegenüberstellung des an sich völlig überzeugend dargestellten, aber repräsentativ-äusserlichen Vorganges eine bedauerliche Einbusse in seiner Wirkung erleiden muss.

„Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" endlich lehnt sich an die Vorgänge des bekannten Kernerschen Gedichtes an. Ritter hat das Werk nicht mehr gehört. Es ist sein symphonischer Schwanengesang und für manchen vielleicht, für mich sicher das Eigenste und Grösste, was er je geschaffen hat. Todesahnung liegt über dem Ganzen; wie in den Liedern bleibt der Eindruck der Stille im Dome nach dem Tode des Kaisers, nur ganz leise verschwingend, im Hörer. Diese Weihe, die über die Welt und alles Menschliche hinaus weist, hat Ritter nie vorher erreicht und bedeutet den Höhepunkt seiner Kunst, die sein Leben war. Der Ritt nach Speier giebt ein prachtvolles Bild des ergreifenden Vorganges: Wir hören die Klagen des Volkes, das Psalmodieren der Mönche, sehen die sich herandrängenden Ritter, fühlen wie der Zug ins Stocken kommt und sich wieder weiter bewegt ... und alles das auf dem starren, unerbittlichen Rhythmus:



Digitized by Google



der das Werk durchzieht, schildernd zugleich und unverrückt hindeutend auf das unverrückbare Ziel aller!

Herrlicher konnte Ritter die Reihe seiner grossen Werke nicht schliessen; er hat sich damit selbst gekrönt. Der ganze Ernst seiner Lebensauffassung thut sich hier noch einmal kund. Solche Schönheit kann nur der enthüllen, der sie in sich fühlt und dessen Leben und Schaffen von ihr erfüllt ward.*) — — —

Ritter war in seinem Schaffen vom Einfluss Liszts und Wagners geführt, aber dieser Einfluss wurde an ihm nur zur Notwendigkeit, nicht zum Verderben; er war keine Epigonennatur, wenngleich es sich annehmen lässt, dass er ohne das Beispiel Liszts nicht die entschieden einsätzige Form der symphonischen Dichtung gefunden hätte. So nötig ihm dieses Beispiel war, so lieferte er sich ihm doch nicht aus; er verarbeitete es vielmehr bewusst und mit künstlerischer Überlegung in sich, modifizierte es nach seiner Weise und liess es zum Nerv seiner eigenen Individualität werden. Es fand kein willenloses Ineinanderfliessen der eigenen Art mit der fremden statt; es schloss sich vielmehr alles zu einem festen, persönlichen Organismus zusammen. Der Kampf seiner künstlerischen Natur mit seiner Zeit verlief siegreich; und das kann nur einem ganz Starken gelingen und macht jenes herrlich und leuchtend aus allem, was Ritter geschaffen, hervorquellende Element aus, das man ganz kurz als seinen Charakter bezeichnen muss.

Die Kraft dieses lauteren Charakters aber wird sein Bild immer eigenartiger, selbständiger aus seiner Zeit hervortreten lassen; denn diese Kraft bedingt die Anerkennung, und je später sie kommt, desto mehr spricht sie für die Grösse seiner Bedeutung. Die ruhmvolle Nachrede, dass er „den Besten seiner Zeit genug gethan habe", ist für Ritter unzutreffend und zu klein. Er ist vielmehr — ein Blick auf Richard Strauss lehrt dies — ein fester Pfeiler jener Brücke geworden, die unsere deutsche Kunst in die Zukunft führt, und das sichert seinen Ruhm und seine Zukunft!

*) Das Werk ist noch ungedruckt! Strauss führte es ausser in Weimar (?) auch in Berlin 1902; Hermann Zumpe, sein begeistertster Verfechter, in Schwerin und wiederholt in München auf.

Digitized by Google

BERLINER SOMMERMUSIK

Von Max Steuer-Charlottenburg

Wenn die Berliner Sommer-Musik im allgemeinen nicht selbstherrlich, sondern in Verbindung und eingerahmt von Ceres und Gambrinus auftritt, so zwar, dass namentlich der letztere vielfach als der ausschlaggebende Faktor zu betrachten ist, so wäre es unrecht und unklug, diese, wenngleich immerhin minderwertige Musik über die Achsel anzusehen; sie ist vielmehr in ihrer Art ein wesentlicher und wichtiger Faktor im Kultur- sowohl wie im sozialen Leben der Reichshauptstadt, und es lohnt sich wohl, ihre Lebensbedingungen, ihren derzeitigen Zustand und ihre Aussichten einmal einer etwas kritischen Beleuchtung zu unterziehen und, wofern wir dabei auf ungesunde Zustände stossen, einige Verbesserungen ins Auge zu fassen.

Wir setzen dabei zunächst als bekannt voraus, dass diese Berliner Sommer-Musik mit verschwindenden Ausnahmen im Freien und unter grünen Bäumen sich abspielt, dass sie zum weitaus grössten Teile von Militär-Musikern ausgeführt wird und demzufolge eben auch Militär- oder Janitscharen-Musik ist, während die Streichmusik nur von ganz wenigen Kapellen gepflegt wird. Da Kavallerie-, Artillerie-, Pionier- und Jäger-Musik im allgemeinen musikalisch mit einem anderen Massstabe gemessen werden muss, wie Infanterie-Musik, so dürfte es sich empfehlen, bei unseren Wahrnehmungen und Ausstellungen in erster Reihe den Zustand ins Auge zu fassen, auf welchem sich zur Zeit die Infanterie-Musik befindet. Wenn es dabei nicht an einigen Vorwürfen und Worten des Tadels fehlen wird, so wollen wir doch im Interesse der ausgleichenden Gerechtigkeit nicht unterlassen, nachdrücklichst die mildernden Umstände hervorzuheben, auf welche die Berliner Militär-Musiker — im Gegensatz zu denen der Provinz — Anspruch erheben dürfen. Es muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass die in Berlin konzertirenden Musiker — es handelt sich dabei auch um solche, die in Potsdam, Spandau, Charlottenburg etc. garnisonieren —, doch im wesentlichen ihre Thätigkeit auf die Militär-Musik zu beschränken genötigt sind; während die Militär-Musiker der Provinz im Winter häufig zur Symphonie- und Opern-Musik herangezogen und dadurch künstlerisch und gesellschaftlich auf eine höhere Stufe gestellt werden, üben die Berliner Militär-Musiker (häufig unter recht erschwerenden äusseren Umständen!) ihre Kunst fast ausschliesslich in Garten-Konzerten aus, wo, wie bereits hervorgehoben, die Musik gewissermassen nur im Nebenamte auftritt. Es kann schlechterdings nicht in Abrede gestellt werden, dass dadurch Übelstände hervorgerufen worden sind, denen abzuhelfen die beteiligten Faktoren beim besten Willen nicht immer imstande sind und unter denen gerade diejenigen am meisten leiden, die es mit der Sache und der Ausübung ihrer Kunst am besten meinen. Es handelt sich dabei um einen circulus vitiosus, aus dem herauszukommen sehr schwer ist. Die Musiker sagen: „Warum sollen wir unsere Kunst ernsthaft ausüben? Das Publikum nimmt ja uns und unsere Kunst nicht ernsthaft!“ Das Publikum wiederum weigert sich, eine Sache für voll zu nehmen, die nur als

Digitized by Google

Nebenbestandteil auftritt. Wie soll man aus dieser Zwickmühle herauskommen und wie lässt sich eine Besserung der für beide Teile wenig erfreulichen Zustände herbeiführen?

Wir zweifeln nicht, dass auch hier, wo ein Wille, sich gleichfalls ein Weg finden wird. Treten doch sattsam Anzeichen dafür zu Tage, dass den besseren, feinfühligeren und es mit der Sache ernster nehmenden unter unseren Militär-Kapellmeistern der jetzige Zustand ein Dorn im Auge ist, und dass sie, wofern erst einmal der Finger ernsthaft auf die wunde Stelle gelegt worden ist, es auch an redlichen Bemühungen Abhilfe zu schaffen, nicht fehlen lassen werden, vorausgesetzt immer, dass nun diesem guten Willen seitens des Publikums auch diejenige Teilnahme entgegengebracht wird die zur Verwirklichung von Reformen benötigt ist.

Bei der ganzen Beurteilung der Verhältnisse wird zu berücksichtigen sein, dass die Kapellen sowohl wie ihre Dirigenten gegenwärtig doch unter ungleich günstigeren Verhältnissen zu arbeiten vermögen, wie in den 1860er und 1870er Jahren. Wie ihre Leiter fast durchgängig Konservatorium-Bildung besitzen, so ist auch ein nicht geringer Teil ihrer besseren Mitglieder im Besitz höherer musikalischer Bildung. Wenn trotzdem (Meister Wieprecht ganz ausgeschlossen!) die preussische Militärmusik zur Zeit weder Komponisten von der Bedeutung Karl Fausts, Piefkes, Parlows noch Dirigenten wie Saro, Ruscheweyh, Goldschmidt, aufweist, so wird man sich der Wahrnehmung nicht verschliessen können, dass dieser bedauerliche Rückgang an Haupt und Gliedern doch hätte vermieden werden können, wenn wir nicht eben allzubequem auf den Lorbeeren früherer Jahrzehnte ausgeruht hätten. Was zur Zeit den Konzerten der Berliner Militär-Musiker in erster Reihe zum Vorwurf gemacht wird, ist, dass ihre Programme sich auf einem zu eng begrenzten Boden bewegen, dass in diesen Programmen eine für die Gegenwart nicht mehr interessante Vergangenheit eine zu grosse Rolle spielt, dass das leicht, ja leichteste Genre einen viel zu breiten Raum einnimmt, endlich dass — mit geringen Ausnahmen — die Vorträge jene rhythmische Energie und Präcision vermissen lassen, an welche das musikalische Publikum in den letzten Jahren durch andere Konzert-Dirigenten und Kapellen immer mehr gewöhnt geworden ist.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass der grösste Teil dieser Vorwürfe auch berechtigt ist, obwohl natürlich jedes Übel auch seine naturgemässe Entstehung findet. Was zunächst die Gleichförmigkeit der Programme anlangt, so braucht man sich nur die Mühe zu geben, ein Dutzend Programme unserer vornehmen Sommer-Lokale zu sammeln und mit einander zu vergleichen, um zu dem wenig erfreulichen Ergebnis zu gelangen, dass, im Grunde genommen, an allen Stellen nahezu dasselbe gespielt wird. Wenn wir nun auch den erziehlichen Charakter dieser Konzerte mit in Rechnung ziehen, somit einen gewissen klassischen Grundstock ohne weiteres zugeben, so kann doch heute, wo die Anschaffung klassischen Noten-Materials so sehr verbilligt worden ist, dieser Rahmen mit Leichtigkeit viel weiter gespannt werden. Dazu gehören aber nicht nur neue Musikalien, sondern auch neue — Studien, und das scheint für manchen unserer älteren, bequemeren Musikmeister die Achillesferse bilden zu wollen. In den 1850er bis 1870er Jahren haben im Spielplan der Militär-Kapellen einzelne Teile (Solo- wie Ensemblesätze) der damals auf der Höhe stehenden italienischen Oper mit Recht einen breiten Raum eingenommen; diese italienische Oper hat ihre Bedeutung für uns eingebüsst; aber auf den Programmen der Berliner Militärmusiker wuchert sie in alter Herrlichkeit weiter, obwohl ihr niemand mehr Interesse entgegenbringt, lediglich — weil eben das Notenmaterial vorhanden ist. Was hat heute das Volk für ein Interesse an Arien aus „Belisar“ von Donizetti, „Stiffelio“ von Verdi, „Maritana“ von Wallace etc.! Noch schlimmer sieht es um die Zusammenstellung der Programme selbst aus. Hier scheint es fast, als ob dss so

Digitized by Google

löbliche Beispiel, das in Bezug auf den Militär-Marsch vor Jahr und Tag Kaiser Wilhelm II. selbst gegeben hat, ganz ohne Folge bleiben solle. Wenigstens begegnen wir zur Zeit auf den Programmen der Berliner Militär-Kapellen einer Unzahl jener musikalischer Kleinig- und Nichtigkeiten, die mit dem Charakter der Militärmusik in schroffem Widerspruch stehen und nur als ein Zugeständnis an die Neigungen der ungebildeten oder verbildeten Masse betrachtet werden können. Wir wissen sehr wohl, dass es für die betreffenden Dirigenten durchaus nicht immer leicht ist, ihre Programme von dergleichen zweifelhafter Ware frei zu halten; die verschiedenartigsten Einflüsse (Verleger-Angebote, Fürsprache, Dilettanten-Eitelkeit etc.) treten zu Tage, um in ein anständiges Programm solche zweifelhafte Ware einzuschmuggeln; es wird aber unbedingt nötig sein, hier einmal gründliche Musterung eintreten zu lassen, wenn nicht das Gute und Gediegene von dieser, gelinde gesagt, Trivialität überwuchert werden soll. Vor allem aber muss in den Konzerten der Militärmusiker neben den Kompositionen der Klassiker, soweit sie sich zu dem beregten Zweck eignen, der Marsch im weitesten Sinne des Wortes voll zu seinem Rechte kommen; also nicht nur der Militär-, bezw. Armee-Marsch, sondern auch der Marsch aus der Opern- und absoluten Musik. In den meisten Fällen begnügen sich unsere Kapellen nach dieser Seite hin, lediglich das zum Vortrag zu bringen, was gerade auf der Tagesordnung steht, ohne dass dies etwa das Beste wäre. Und doch bergen gerade die älteren preussischen Armee-Märsche so reiz- und schwungvolle Melodik, dass sich die Mühe, sie neu einzuüben und in sorglicher Vorbereitung zum Vortrag zu bringen, zweifellos lohnen würde. Wer dagegen immer auf der breiten Heerstrasse bleibt, kann sich nicht wundern, wenn sie ihm langweilig wird. Ebenso verdient die gute (Wiener) Tanzmusik älteren und neueren Datums eine bei weitem sorgfältigere Berücksichtigung, als wie sie ihr in Berliner Garten-Konzerten zu teil wird. Mit einem halben Dutzend bis zum Überdruss abgespielter Straussscher Walzer ist es nicht abgethan; auch hier sind Schätze zu heben, die nur eines fachkundigen Schatzgräbers harren. Dazu gehört aber vor allem, dass seitens der Dirigenten mit dem seither befolgten System, Tanzmusik zum Vortrag zu bringen, gründlich gebrochen werde. Vor der Hand sind, wie es scheint, mit geringen, aber desto rühmlicheren Ausnahmen die diesbezüglichen Errungenschaften der letzten Jahre an unseren Militär-Kapellmeistern noch nahezu spurlos vorübergegangen. Rhythmisch salopp oder schwerfällig, ohne feinere Nuancierung, in einem gleichmässigen mezzo-forte werden zumeist die Straussschen Tänze, die, für Streich-Musik berechnet, in der Bearbeitung für Militär-Musik ohnehin ein gut Teil ihrer Reize einbüssen, abgespielt. Was Wunder, wenn sie in einer derartigen Form voll zu wirken ausser stande sind. Hier gilt es, ganz energisch den Hebel einzusetzen! Abraten möchten wir schliesslich auf das Entschiedenste von dem seitens einiger Kapellen hier und da noch geltenden Grundsatze, neben der Militärmusik auch noch die Streichmusik zu pflegen. Was für die Provinz seine Geltung haben mag, ist für Berlin übelangebracht. Hier, wo ausschliesslich mit dem streng durchgeführten Prinzip der Arbeitsteilung Erfolge erzielt werden können, werden die Streichmusik ausführenden Militärmusiker immer durch die eigentlichen Konzert-Kapellen in den Schatten gestellt werden. Es ist auch gar nicht anders möglich. Soweit wir Militär-Kapellen kennen gelernt haben, die sich auf dies ihnen fremde Gebiet wagten, haben wir allzeit bemerkt, dass sie bei diesen Ausflügen schlecht abgeschnitten haben. Gewiss ist uns bekannt, dass der Weg, den wir weisen, mühe-, ja vielleicht sogar dornenvoll ist; aber die preussischen Militär-Kapellmeister haben mit einem Faktor zu rechnen, der ja so oft schon segensreich sich erwiesen hat: es ist die preussische Disziplin, welche ihnen Ergebnisse ermöglicht, die sonst unmöglich wären. Und auf diese „Disciplin" setzen wir unsere Hoffnung für die Zukunft!

Digitized by Google

JOHANN CHRISTOPH LAUTERBACH

geb. 24. Juli 1832

Von Otto Schmid-Dresden

Die Königl. sächs. musikalische Kapelle hat niemals über einen Mangel an erstklassigen Geigern zu klagen gehabt. Stolzen Gefühles können ihre Mitglieder zurückblättern in den Annalen der altehrwürdigen Korporation und darauf hinweisen, dass von den Tagen an, da überhaupt ernstlicher von einer Instrumentalmusik gesprochen werden kann, Meister der Violine am ersten Pulte sassen. Ein Volumier, ein Pisendel eröffnen die Reihe der eigentlichen Konzertmeister, aus der dann ein Babbi, Polledro, Morgenroth u. a. hervorragen. Öffnete sich ein Platz, so war man bedacht, diesen mit einem des Vorgängers Würdigen zu besetzen. So geschah es auch im Jahre 1861. Es war im März, als Lauterbach in München ein Schreiben von Julius Rietz erhielt, in dem dieser ihn aufforderte, sich doch um die durch Lipinskis Pensionierung freigewordene Konzertmeisterstelle zu bewerben. Der damalige Kgl. bayrische Konzertmeister und Lehrer am Münchner Konservatorium kam zum Probespiel nach Dresden und wurde sofort angestellt. Anfang Mai siedelte er von der Isarstadt nach Elbflorenz über. Wie aber war er zu alle dem gekommen, das ihn befähigte, den Posten eines Künstlers vom Range Lipinskis einzunehmen, der eine der besonderen Zierden der Dresdener Kapelle gewesen war? — Lauterbach gehörte zu denen, die ihre Berufung schon im zarten Kindesalter dokumentierten. Im bierberühmten Culmbach als Sohn des Werkmeisters und Musikers Wolfgang Lauterbach geboren, verriet er schon als vierjähriger Bube musikalische Neigungen, denen der Vater bald Vorschub leistete durch den Erwerb einer kleinen Geige. Wie nur par curiosité erwähnt sein mag, stammte die letztere aus dem damals noch von seiner glorreichen Vergangenheit im Rokoko-Zeitalter träumenden, seinen einstigen musikalischen Weltruhm nicht ahnenden Bayreuth. Auf diesem ersten Instrumente nahm der sachkundige Vater seinen Sprössling so erfolgreich in die Schule, dass er ihn in den Jahren 1838 und 1839 bereits auf kleinere Kunstreisen mitnehmen konnte. Und da spielte denn das „Wunderkind" in Bamberg, Würzburg, Nürnberg, beim Herzog in Coburg etc. In der engeren Heimat selber aber, im eigentlichen Culmbacher Gau, fand er jetzt einen Gönner, der es ihm ermöglichte, sich, noch im Knabenalter stehend, voll und ganz der Kunst zu widmen. Fritz Freiherr von Guttenberg sorgte volle 12 Jahre hindurch, d. h. bis zu seinem Tode, für Lauterbach, wie für einen Sohn. Dieser absolvierte also zunächst vom Jahre 1839 ab neben der Lateinschule und zwei Klassen des Gymnasiums die Würzburger Musikschule, auf der er im Violinspiel von Prof. J. G. Bratsch und in der Theorie von dem damaligen Direktor der Anstalt Prof. Fröhlich unterrichtet wurde. Achtzehn Jahre alt, bezog er dann das Kgl. Konservatorium zu Brüssel, um bei Charles de Bériot seine Studien abzuschliessen. Da spricht es denn nun in gleicher Weise für die Güte des bis dahin gehabten Musikunterrichts, wie für die Fähigkeit und den Fleiss des Schülers, dass Lauterbach sogleich in die erste Klasse des Instituts kam, wie dass er diese schon in einem Jahre mit der höchsten Auszeichnung, der goldenen Medaille, absolvierte. Seine theoretischen

Digitized by Google

Kenntnisse imponierten Bériot dergestalt, dass er des öfteren von ihm sagte: „cest un excellent musicien.“ So konnte es schliesslich auch nicht Wunder nehmen, dass dieser sich, wenn er auf Kunstreisen abwesend war, von seinem Schüler vertreten liess, und dass der letztere schliesslich zum Lehrer avancierte und auch seinerseits in Belgien und Holland fleissig in Konzerten spielte. 21 Jahre alt rief nun Lauterbach die Militärpflicht nach München, doch war es ihm nicht beschieden, seinem Vaterland mit der Waffe zu dienen, da er nach einem erfolgreichen Probespiel als Konzertmeister in die Kgl. Hofkapelle trat und überdies als Lehrer am Konservatorium angestellt wurde. In der Isarstadt ward für seine künstlerischen Neigungen vor allem der ganz auf dem Boden des Klassizismus stehende Franz Lachner von besonderer Bedeutung. Überdies stand er in freundschaftlichem Verkehr mit Männern wie Piloty, Schwind, Kaulbach u. a. und versäumte es auch nicht, sich an dem unter Franz Dingelstedts Leitung stehenden Schauspiel zu bilden und zu erbauen. Im Jahre 1861 erging, wie wir schon sahen, an Lauterbach der Ruf nach Dresden, in welcher Stadt der Künstler sich dauernd niederliess und in der er ja auch seinen Lebensabend verbringt. Sein Wirken in dieser Stadt war ein so vielseitig erspriessliches, dass es wohl begreiflich ist, wenn Lauterbach noch heute zu den musikalischen Kapazitäten von Elbflorenz gezählt wird, wenn es für selbstverständlich gilt, dass er „dabei ist,“ wenn irgend etwas Musikalisches sich begiebt. Bei Lauterbachs Dresdener Thätigkeit denkt man natürlich zuerst der als Konzertmeister der Königl. Kapelle. Ein Extragenuss für die Hörer, wenn ihm in der Oper oder im Konzert ein Solo zufiel! Keines andern Geige entwickelte diesen bezwingenden Wohllaut der Cantilene wie sein Stradivarius. Aber wie führte er auch die Stimmen der Primgeige in den Quartett-Soiréen, die er fünfundzwanzig Jahre hindurch veranstaltete. Kaum jemals hat man Mozart in dieser Stilschönheit wieder gehört! Wie ein Blitz aus heiterem Himmel traf daher im Sommer 1877 die Kunde von dem Unglück, das dem Künstler am Morteratsch-Gletscher zugestossen war, das musikalische Dresden. Ein herabstürzender Stein hatte dem mit Schuch und dem Berliner Schauspieler Ludwig des Weges Gehenden den linken Fuss dergestalt zerschmettert, dass die in St. Moritz anwesenden Ärzte — Esmarch und Odier-Genf — sich zur Amputation der Zehen entschliessen mussten. — Doch das überstand der Rüstige. Wenn er auch erst nach Jahresfrist richtig wieder gehen konnte, war er doch seiner Kunst nicht verloren. Nach einem Jahrzehnt aber befiel ihn ein Leiden (Grauer Star), das ihm deren berufliche Ausübung zur Unmöglichkeit machte und ihn veranlasste, im J. 1889 in Pension zu gehen. Seit dem Jahre 1886 mit dem Professor-Titel ausgezeichnet und zahlreiche Orden als sichtbare Zeichen hoher und höchster Anerkennung sein eigen nennend, genieast Lauterbach, der nur seine Lehrthätigkeit*) erfolgreich fortsetzte sein procul negotiis, getragen von der Wertschätzung aller derer, die der Musik nahe stehen. Aus seinem reichen Künstlerleben möge zum Schlusse noch eine „Erinnerung“ Raum finden.

In einem Konzert, das der Künstler im Sommer des J. 1856 in Kissingen gab, war ausser dem Kaiser von Russland und dem König von Bayern auch — Rossini — anwesend. Aus einer Aversion gegen Eisenbahnfahrten war dieser von Paris mittels Wagen nach dem Kurorte im Frankenlande gekommen. Der Schöpfer des „Barbier“, der Wohlgefallen an dem jungen Geiger fand und sich seiner, da er des Deutschen nicht mächtig war, als Dolmetscher bediente, hatte noch keine Note von Wagner gehört. — Man war damals beim „Tannhäuser“! — Daraufhin betrieb es Lauterbach, dass die Musikkapelle den „Tannhäuser“-Marsch einstudierte. Rossini war sehr befriedigt. „Il y a beaucoup d'effet là dedans“ — äusserte der, der von sich immer scherzend sagte: „que voulez vous, je suis seulement un pauvre melodiste.“

*) U. a. war der zu früh gestorbene Marcello Rossi sein Schüler.

Digitized by Google

DIE 38. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS ZU KREFELD

(7.—10. Juni)

Von Wilhelm Klatte-Berlin

Als auf der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins (zu Heidelberg) die Angelegenheit des Weimarer Lisztdenkmals, an welcher der Allgemeine deutsche Musikverein aus mehreren Gründen starkes Interesse hatte, zur Sprache kam, da konnte der betreffende Referent über den Termin der Denkmalsenthüllung noch nichts Bestimmtes mitteilen. Von der Stadt Krefeld lag damals aber schon die Bereitwilligkeitserklärung vor, die nächste Tonkünstlerversammlung in ihren Mauern aufnehmen zu wollen, ein Anerbieten, das um so freudiger acceptiert wurde, als man gewiss sein durfte, in Krefeld über die Kräfte, welche der Verein für seine Musikfestzwecke nötig hat, in jeder Beziehung hinreichend verfügen zu können. Inzwischen wurde nun das Lisztdenkmal fertig gestellt und der Zufall fügte es, dass seine Enthüllung in Weimar fast zu derselben Zeit gefeiert wurde, als der Allgemeine deutsche Musikverein sich zu seiner 38. Tonkünstler-Versammlung nach Krefeld begab. Man hat dem Verein einen Vorwurf daraus machen wollen, dass er seine diesjährige Versammlung nicht nach Weimar verlegt und mit den Enthüllungsfeierlichkeiten verschmolzen hat. Dieser Vorwurf ist also grundlos. Weit entfernt davon, sich einer Pietätlosigkeit gegen seinen edlen Stifter schuldig zu machen, hat der Allgemeine deutsche Musikverein gerade neuerdings gezeigt, dass er das Vermächtnis eines Franz Liszt auch fürderhin hoch und heilig zu halten gedenkt, ja dass er energischer noch und konsequenter, als bisher, die Ideen verwirklichen will, welche dem Meister vorschwebten, als er den Verein ins Leben rief. Seit Jahrzehnten, glaube ich, sind für die Tonkünstlerversammlung keine Programme aufgestellt worden, die so sehr im Sinne Liszts gehalten waren, wie die des diesjährigen Musikfestes. Abgesehen von dem traditionellen Schlusswerke (Wagners „Kaisermarsch") und dem Lisztschen „Christus", über dessen Berechtigung an dieser Stelle zu figurieren, wohl kein Wort zu verlieren ist, kamen in den Krefelder Festkonzerten nur Kompositionen lebender Musiker zu Gehör und zwar zum weitaus grössten Teil solche, denen eine entschiedene fortschrittliche Tendenz innewohnte. Nicht weniger als 31 komponierende Zeitgenossen waren auf den Programmen vertreten; und wenn auch einige unter ihnen mit ihren leicht akademisch angehauchten Werken oder behaglichen Musizierstücken, die überall ihr Publikum finden und für die es also nicht gilt, einen Boden zu erkämpfen, — wohl hätten fehlen dürfen, so bot doch die grosse Mehrzahl gar viel des Interessanten und Anregenden. Die Anstrengung für Ausführende wie Zuhörer war freilich wiederum nicht gering. Eine Unmenge von Musik musste man über sich ergehen lassen; abgesehen von den Vor- und Hauptproben hatte man während der vier Aufführungstage nicht weniger als ca. 20 Stunden im Konzertsaal zuzubringen! Der grosse Apparat, der für die verschiedenen Konzertveranstaltungen aufgeboten war, funktionierte im ganzen nicht schlecht. Einen sehr tüchtigen Chor von etwa 450 Sängern stellten die ersten Krefelder Vereine; das Orchester, 116 Mann stark, wurde gebildet aus den Stadtorchestern von Köln und Krefeld; die Orgel hatte der bekannte, treffliche Virtuose Carl Straube aus Wesel

Digitized by Google

übernommen. Mit den solistischen Leistungen haperte es hier und da; eine ganze Reihe ärgerlicher Absagen hatten im letzten Augenblick wahlloses Zugreifen und überstürztes Arbeiten notwendig gemacht, ein Übelstand, der den Arrangeuren dieser Musikfeste leider regelmässig das Leben erschwert. Als Festdirigent fungierte der städtische Musikdirektor von Krefeld, Theodor Müller-Reuter, ein Mann, der sich als ausgezeichneter Musiker von fortschrittlicher Gesinnung überall des besten Rufes erfreut. Die meisten der auf den Programmen vertretenen Orchester-Komponisten dirigierten ihre Werke selbst. Gleich im ersten Konzert hatte die Hälfte der acht zu Worte kommenden Autoren die Leitung ihrer Werke selbst übernommen; für die anderen vier trat Müller-Reuter ein. Er brachte als Einleitungsnummer eine Tondichtung „Waldwanderung“ von Leo Blech zu Gehör. Für den, der im vorigen Winter in einem der Berliner Strauss-Konzerte die eigenartige Barcarole („Trost in der Natur“) von Blech gehört hat, war diese „Waldwanderung“ eine kleine Enttäuschung. Das Komponieren scheint dem talentvollen Prager Kapellmeister allzu leicht von der Hand zu gehen; er besitzt, so kommt es mir vor, jene verhängnisvolle musikalische Fruchtbarkeit, die ihm jederzeit für die Verarbeitung brauchbare Tonreihen in die Feder diktiert und die der „gebietenden Stunde“ nicht zu harren braucht. Unzureichende Selbstkritik verschuldet es dann, dass solch ein Tonstück, wie diese „Waldwanderung“ das Licht erblickt, ein Durcheinander von guten Gedanken und nichtssagenden Phrasen, von echter Stimmung und äusserlichem Tönegeleia'. Instrumentiert ist die Komposition natürlich mit Routine, wenn auch nicht durchweg mit wählerischem Geschmack. — Als sehr sorgfältige Arbeit muss demgegenüber das Klavierkonzert in B-moll von Felix vom Rath bezeichnet werden, welches an zweiter Stelle, mit Fräulein Hedwig Meyer am Flügel, zum Vortrag gelangte. v. Rath spricht keine durchaus eigene, stets aber eine gewählte Tonsprache. Sein Klavierkonzert ist auf einen ernsten Ton gestimmt; die schweren Instrumentalfarben sind daher bevorzugt. Das Soloinstrument hebt sich überall klar ab und ist an manchen Stellen äusserst reizvoll dem Tutti gegenüber gestellt. Fräulein Meyer erledigte den Solopart, wie es von dieser tüchtigen Pianistin zu erwarten stand; nur war ihr Ton stellenweise zu grob. Im Ganzen wären der Aufführung noch einige Proben heilsam gewesen. — Mit einem Fragment aus der noch unvollendeten Oper „Rübezahl“ war Hans Sommer auf dem Programm vertreten. Es ist ein Zwiegesang für Sopran und Tenor. In der Art, wie Sommer die Singstimmen behandelt, wie er den Text deklamiert, wie er die Orchesterinstrumente verwendet und Motive miteinander verknüpft, verrät er auf Schritt und Tritt den Erzwagnerianer alten, soliden Stils, daneben aber auch die sichere Hand des Meisters und den klaren Blick des gereiften Künstlers. Nach einem Opernbruchstück lässt sich natürlich ein abschliessendes Urteil nicht fällen. Wie es scheint, hat Sommer mit dem „Rübezahl“ (dessen Text von Eberhard König stammt) einen glücklichen Griff gethan. — Noch ein zweites Opernfragment kam im selben Konzert zu Gehör, die in diesen Blättern schon gewürdigte, flotte Ouvertüre zu d'Alberts „Improvisator“; sie gab dem Abend einen effektvollen Abschluss. Von den selbstdirigierenden Komponisten trat als erster Waldemar v. Baussnern auf den Plan mit zwei Gesängen „Meeresstille“ und „Vision“ für Sopran und Orchester. Als das gelungenere Stück von beiden erschien mir die Meeresstille mit ihren breiten, satten Harmonieen und der gut deklamierten Sprachmelodie. Die „Vision“ wirkt ziemlich äusserlich, ist aber gut aufgebaut und effektvoll instrumentiert. Fräulein Helene Berard aus Bremen trug die beiden Gesänge intelligent und mit wohlklingender Stimme vor. — Max Schillings dirigierte seinen „Meergruss“. Es war eine vorzügliche Aufführung des gleichfalls schon in diesem Blatte besprochenen Stückes. An den vielen Schönheiten des Werkes hatte ich wie schon früher wiederum meine rechte Freude; über gewisse Längen etwa im dritten Viertel der Komposition bin ich aber auch diesmal

nicht hinweggekommen. — Ein prächtiges Stück ist das Idyll „Pan" von Hermann Bischoff. Über die Idee und das thematische Material der Tondichtung informierte die Festnummer der „Musik". Ich brauche daher nur zu konstatieren, dass es dem Komponisten — nach dem Eindruck, den ich davontrug — trefflich geglückt ist, die Stimmungsgegensätze des Turgenjeffschen „Gedichtes in Prosa" musikalisch wiederzugeben. Seine Melodik wirkt sehr eindringlich, sein Orchestersatz ist ausserordentlich malerisch. Ein paar unschwer herzustellende Kürzungen dürften die Anschaulichkeit des Ganzen noch erhöhen. — Den grössten Erfolg des Abends trug vielleicht Hans Pfitzners Ballade „Herr Olaf" davon, die in Berlin erst unlängst (im letzten Strausskonzert) gehört und damals hier besprochen wurde. Der Hauptvorzug der Komposition, der Farbenreichtum des Instrumentalparts, trat in der Vorführung glänzend zu Tage und trug auch wohl in erster Linie zu dem starken Erfolg bei. Pfitzner zeigte sich als Dirigent an diesem Abend als der Überlegene. In dem Baritonisten Herrn Gausche stand ihm eine achtenswerte Gesangskraft zur Seite.

Das zweite Konzert war eine Lieder-Matinée. Von Louise Geller-Wolter, Margarete Bletzer, Martha Sandal, Josef Loritz und Robert Schirmer wurden nicht weniger als 26 Lieder zum Vortrag gebracht, so ziemlich ausnahmslos ehrlich gemeinte und mit Fleiss gearbeitete Sachen, die aber nur zum kleineren Teil eine wirklich echte lyrische Begabung ihrer Autoren verrieten. Hugo Wolf thronte wie ein König über allen. Nach ihm hob sich vielleicht Max Reger („Waldseligkeit" und „Der Narr") am meisten hervor. Charakter hatten auch zwei Turmballaden von Ferdinand Pfohl und ein paar Gesänge aus Conrad Ansorges op. 14 und 15, während dessen nebelgrauer „Weidenwald" mir als für den Konzertvortrag völlig ungeeignet erschien; derlei intime Stimmungen mögen zwei oder drei gleichklingende Seelen im einsamen Gemach allenfalls wirklich auskosten. Talentvolle Stückchen lieferten ferner Gustav Brecher („Der Arbeitsmann"), Otto Naumann („Zuversicht") und Curt Schindler („Abendständchen", „Frühes Liedchen"), drei der „Jüngsten", von denen wahrscheinlich noch etwas zu erhoffen ist. Felix Weingartners „Wie glänzt der helle Abend" und „Irrlichter" erwiesen sich als formell abgerundete Kompositionen; leider wird man beim Anhören des einen Liedes schwer die Erinnerung an Hugo Wolf los, und ist in dem anderen von dem feinen Humor des Gedichtes nichts zu spüren. Eugen Lindners „Stimmungen aus Friedrich Nietzsche" übten eine sehr matte Wirkung aus; Alfred Lorenz bewegt sich mit seinem „Glaube nur" stark dem Gebiete des besseren Reissers zu. — Wenn der Gesamteindruck der Lieder-Matinée kein sehr erhebender war, so lag das zum guten Teil auch an der schlechten Zusammenstellung des Programms, bei der anscheinend auf den Inhalt der einzelnen Gesänge gar keine Rücksicht genommen war. Im übrigen fehlten ja verschiedene der besten Namen in der Auswahl, so dass man keineswegs, wie es von Unkundigen geschah, den Stand der modernen Liedkomposition nach dieser unergiebigen Ernte abschätzen konnte. —

Drittes Konzert. Dem „Christus" von Liszt lauschte man im dritten Konzert. Es ist ganz begreiflich, dass diese gewaltige Komposition so lange Zeit gebraucht hat, bis sie nun allmählich anfängt, Boden zu gewinnen. Erscheint sie doch ihrem Stil nach als ein Werk völlig für sich, losgelöst von aller Oratorien-Tradition. Da giebt es weder dankbare „Arien", noch gottesfürchtig kontrapunktierte Chöre mit obligaten Schlussfugen. Da ist alles aus der naiven Phantasie einer echten Frömmigkeit heraus entstanden, alles aus tiefer Empfindung heraus geboren, wie inbrünstiger Gebetsruf vom Herzen losgelöst. Wer da nicht völlig von allen Vergleichen absehen und sich nicht reflexionslos, mit ganzer Liebe an die Sache hingeben kann, der wird nie und nimmer in die mystischen Tiefen dieser „Christus"-Musik eindringen. Seine grossen Schwierigkeiten hat das Werk, das ist nicht zu bestreiten; die eine besteht

Digitized by Google

schon in der riesigen Ausdehnung. Ohne Striche würde die Aufführung etwa fünf Stunden dauern; das ist für einen Konzertabend zu viel, es geht daher nicht ohne bedeutende Striche. Man muss Herrn Müller-Reuter zugestehen, dass er die Zusammenziehungen mit vielem Geschick ausgeführt hat; dass er ausserdem auch noch die Tempi sehr trieb, war weniger zu billigen. Der Chor zeigte sich technisch seiner nicht leichten Aufgabe völlig gewachsen, mochte aber wohl von den anstrengenden Vorarbeiten zum Musikfest ein wenig ermattet und daher nicht imstande sein, alles mit der gehörigen Feinheit herauszubringen. Es gab einige Intonationsschwankungen und die zartesten Nuancen fehlten dem Vortrag eigentlich durchweg. Sehr schön spielte das Orchester seine vielfach ausgedehnten, inhaltreichen Sätze und auch die Solisten Fräulein Berard, Frau Geller-Wolter und die Herren Schirmer, Gausche und Hemsing genügten billigen Wünschen. Das verantwortungsvolle Amt an der Orgel versah Herr Karl Straube. —

Auch das vierte Konzert brachte nur eine einzige Komposition, nämlich die Symphonie No. 3 von Gustav Mahler, die der Komponist persönlich vorführte. Die Symphonie, geschrieben für grosses Orchester, Alt-Solo, Frauen- und Knabenchor, besteht aus zwei Abteilungen, von denen die erste einen Satz aufweist, während sich die zweite aus fünf Sätzen aufbaut. Mahler ist ein Mann von grossem Wollen und ganz enormem Können. Daran ist nicht zu rütteln; und es versteht sich von selbst, dass man einem Künstler seines Schlages unter allen Umständen mit gebührendem Respekt begegnet. Trotz der Hochschätzung, die ich für Mahlers bedeutendes Können hege, kann ich aber doch nicht umhin, die erste Abteilung seiner Symphonie rundweg abzulehnen, mögen immerhin eine ganze Zahl interessanter Einzelheiten darin enthalten sein. Das hauptsächlichste Themen-Material dieses endlosen Satzes erscheint mir unoriginell bis zur Banalität, die Disposition willkürlich und unübersichtlich, und von der Instrumentation hatte ich an einigen (wenigen) Stellen den Eindruck des Rohen, Brutalen. Mag sein, dass sich dem Satze irgend etwas Programmatisches unterlegen lässt; den Wert der Musik würde das nicht erhöhen, vielleicht aber ihre Verständlichkeit. Unmittelbar hat mir diese Musik jedenfalls nichts Poetisches zugetragen; sie erschien mir erdacht — schlecht erdacht — und nicht erdichtet. Viel freundlichere, ja teilweise sogar bedeutende Eindrücke empfing ich von den fünf Sätzen der zweiten Abteilung. Da ist zunächst ein „Tempo di Minuetto" von ganz allerliebster Art, äusserst fein in den Orchesterfarben und zart in der Melodik. Früher trug der Satz den Titel „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen"; neuerdings hat der Komponist diese charakteristische Überschrift, wie alle übrigen, gestrichen, damit seine Arbeit als „absolute Musik" wirke (mir übrigens auch ein Beweis dafür, wie wenig naiv Mahler seinem eigenen Schaffen gegenübersteht). Das folgende Rondo ist ein lebendiges, flottes Stück, mit mancherlei witzigen Einfällen, zu denen ich allerdings nicht das sentimental sich ergehende, stark an die Trivialitäten der ersten Abteilung gemahnende Posthorn-Solo rechne. Der vierte Satz ist ein vom Orchester begleiteter Gesang für Alt auf den Text „O Mensch, giebt Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?" aus Nietzsche. Die Musik ist hier nicht ohne aparte Stimmung, erschöpft nach meinem Gefühl jedoch die Poesie der Verse bei weitem nicht. Unmittelbar daran anschliessend folgt ein Ensemblesatz für Altsolo, Frauen- und Knabenchor nebst Orchester (ohne Violinen!). Der Text hierzu „Es sungen drei Engel einen süssen Gesang" stammt aus „Des Knaben Wunderhorn". Die verschiedenen Klangmittel dieses Satzes sind mit unbeschreiblicher Virtuosität verwertet; die Wirkung des reizenden Stückes ist verblüffend. Ein breit ausgeführtes Adagio schliesst endlich das ganze Werk ab. Im Melodischen zwar einigermassen von Beethoven abhängig, ist dieses Adagio vielleicht das bedeutendste Stück der ganzen Symphonie. Es baut sich prachtvoll auf, die Cantilene fliesst breit und edel dahin, die Instrumentation ist in satten Farben

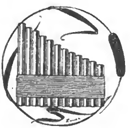
Digitized by Google

gehalten. Ein imposantes, strahlendes Fortissimo krönt das Ganze. Die Aufführung der Symphonie war eine künstlerische Leistung allerersten Ranges. Das Orchester spielte hinreissend schön, und ich glaube, von dem Beifallsjubel, der sich am Schlusse erhob, durfte Mahler, der Dirigent, fast einen grösseren Teil für sich in Anspruch nehmen, als Mahler, der Komponist. — Über die Kammermusik-Matinée, welche das fünfte Konzert ausmachte, ist nur wenig zu berichten. Über das formgewandt gearbeitete A-moll-Trio von Paul Juon und über das gehaltreiche, schwungvolle F-moll-Klavierquartett von Georg Schumann wurde in diesen Blättern gelegentlich der Berliner Aufführungen schon referiert. In der Wiedergabe durch Mitglieder des Halirquartetts mit Dr. Otto Neitzel bezw. Prof. Schumann am Klavier gefielen die beiden Kompositionen dem Publikum ausgezeichnet. Herr Dechert spielte ausserdem noch mit dem Komponisten am Flügel eine Cello-Sonate von Ludwig Thuille, ein charaktervolles, klar und sicher gestaltetes Werk, von dessen drei Sätzen das klangschöne Adagio mit seiner ungezwungen fliessenden, ausdrucksreichen Polyphonie mir am meisten zusagte. Zwei Gruppen Lieder von Volbach und Schillings waren zwischen die Instrumentalwerke eingeschoben; Frl. Eva Lessmann brachte sie anmutig zum Vortrag. Die drei Volbachschen Lieder sind von leichter, gefälliger Melodik, dankbar im landläufigen Sinne. Schillings zeigt sich mit dem in der Stimmung wundervoll getroffenen Gesang „Sommer" sowohl, als mit den beiden graziösen Liedchen „Eros und die Biene" und „Eros im Becher" (Gedichte von Anakreon) als einen unserer feinsinnigsten modernen Lyriker.

Sechstes Konzert. Fünf umfängliche Werke für Gesang und Orchester, ein Violinkonzert und eine fünfsätzige Orchestersuite bildeten nebst Wagners Kaisermarsch das letzte der Programme. Dass sich allerseits gemach einige Abgespanntheit einstellte, ein Wunder war's nicht. Freilich, gar so schlecht hätte das Fragment aus Otto Taubmanns „Sängerweihe", womit am letzten Abend begonnen wurde, doch nicht zu gehen brauchen. Die ungenügende Wiedergabe dieses Stückes liess darauf schliessen, dass man es in den Proben recht stiefmütterlich behandelt hatte. Da nun auch noch der Träger der Hauptpartie (Tenor), Herr Schirmer, der sich vorher sehr wacker gezeigt hatte, infolge starker Indisposition völlig versagte, so war es ganz unmöglich, einen vollen Eindruck von dem zu bekommen, was Taubmann in seiner Musik angestrebt hat. Und das ist sehr schade, denn nach dem schon seit einiger Zeit vorliegenden Klavierauszug zu urteilen, wäre die geistvolle Arbeit Taubmanns es wohl wert, dass die Öffentlichkeit Kenntnis davon nähme. Um die vom Dichter (Christian Ehrenfels) und Komponisten beabsichtigte Wirkung dieses „Chordramas" zu erzielen, müsste die „Sängerweihe" freilich in einem geeigneten Theater zur Aufführung gelangen. Aus seinem neuen Märchenspiel „Dornröschen" führte Engelbert Humperdinck eine Suite von fünf Tonbildern vor, anmutige, geschmackvoll instrumentierte Sätzchen voll echter Märchenstimmung und volkstümlicher (stellenweise sogar zu volkstümlicher) Melodik. Theodor Müller-Reuter dirigierte dann sein grosses Chorwerk „Hackelberends Begräbnis", das eine prächtige Wiedergabe erfuhr und dem verdienten Festdirigenten reiche Ovationen eintrug. Eine Stelle aus Julius Wolffs „Wildem Jäger" hat dem Komponisten als textliche Grundlage gedient. Eine Musik von bemerkenswerter ursprünglicher Ausdruckskraft hat Müller-Reuter nicht dazu gefunden; ich kann nicht verhehlen, dass mir überall — bald verhaltener, bald kräftiger — der solide Liedertafelton entgegenklang. Was aber die breit angelegte Komposition hoch über alle fade Liedertafelei erhebt, das ist die ausgezeichnete Arbeit, vor allem der meisterhafte, brillante Wirkungen erzielende Chorsatz. Ein guter, höchst geschickt ausgeführter Gedanke war es, für die Recitation einen besonderen Männerchor zu verwenden, der vor dem Orchester aufgestellt seinen Part singt. Dieses chorische Recitativ hebt sich plastisch von den lyrischen Chorstellen ab und

Digitized by Google

bringt das Epische charaktervoll zur Geltung. Leistungsfähigen Sing-Vereinen mag „Hackelberends Begräbnis" (Richard Strauss gewidmet) warm empfohlen sein. — Ein junger Münchener Komponist Fritz Neff führte sich sehr glücklich mit einer Komposition von Conr. Ferd. Meyers „Chor der Toten" ein. Das, was er sagt ist zwar noch stark Wagnerisch angehaucht, aber wie er es sagt, das zeugt von tüchtigem Können und gutem Blick für künstlerische Wirkung. — Mit seinem geistreich konzipierten Concert symphonique war Jaques-Dalcroze, als einziger Ausländer, auf dem Programm vertreten. Henry Marteau spielte das pikante, bis auf den reichlich langen Schlusssatz äusserst fesselnde Concert mit vollendeter Meisterschaft. Die Orchesterleistung litt leider auch unter dem Mangel an genügenden Proben. — Eine Scene und Ballade aus E. H. Seyffardts Chor „Die Glocken von Plurs", von Frl. Berard vortrefflich gesungen, hatte einen vorwiegend lokalpatriotischen Erfolg. Die Musik, durchaus anständig gemacht, verleugnet nirgends den gesinnungstüchtigen Komponisten von „Aus Deutschlands grosser Zeit". — Kunrads Monolog und die Liebesscene aus Richard Strauss' „Feuersnot" wurden unter Leitung des lebhaft begrüssten Komponisten ziemlich summarisch abgethan. Auch hierfür schien es an gehöriger Vorbereitung gefehlt zu haben, so dass die meisten Feinheiten der Musik verhüllt blieben. — Fast vier Stunden hatte man in dem Konzertsaal der Stadthalle ausgeharrt, als endlich die Klänge des — ein wenig als Kehraus behandelten — Kaisermarsches den Schluss des Festes ankündigten, eines Festes, das vielerlei Anregung bot und das auch in gesellschaftlicher Beziehung einen so liebenswürdigen Anstrich trug, dass alle Theilnehmer sich seiner dankbarst und mit Vergnügen erinnern werden.





GASTSPIEL DER STUTTGARTER HOFOPER IN BERLIN

Von *Willy Pastor*-Berlin

Die Politiker der Kunst haben in den letzten Jahren viele, viele Leitartikel zu Papier gebracht, des Inhalts, dass es schlimm um die Kunst bestellt sei, wenn alle Künstler sich langsam in Berlin versammelten und sich hier allmählich zu Kaffeehäuslern entwickelten. Das war eine Ansicht, die sich hören liess. Unwahrscheinlich klang jedoch, was weiter behauptet wurde. Eine „Los von Berlin-Bewegung“ sollte „in vollem Flusse“ sein, heute bereits liessen die Provinzialtheater sich ihr Repertoire nicht mehr von Berlin aus diktieren, sondern umgekehrt nehme Berlin an, was sich da draussen bewährt habe, was da draussen entdeckt sei. Wie gesagt, das klang recht unwahrscheinlich, man wollte jedenfalls zunächst einmal Beweise. Nun, einen dieser Beweise haben wir jetzt in Berlin zu kosten bekommen: es war eine bittere Kost für alle, die an die Vorherrschaft Berlins in künstlerischen Dingen glauben. In der Krollschen Arena war das Stuttgarter Opernensemble zu Gast und machte uns mit dem bekannt, was sie den Winter über bis zum Stuttgarter Theaterbrand neueingeübt und an Neuheiten erworben hatten. Es war ja wohl nichts drunter, was durch geniale Überlegenheit „epatant“ wäre, aber aber: machen wir die Gegenprobe, denken wir uns die Berliner Hofoper auf Reisen, wie sie den Stuttgartern den „Wald“, die „Sibylle von·Tivoli“ und den „Matteo Falcone“ versetzen — der Himmel bewahre uns in Gnaden vor jedem Theaterbrand, und sei es auch nur, um uns solche fürchterlichen Blamagen vor der Provinz zu ersparen! — Beginnen wir mit der Neuheit, die am meisten von sich reden machte und deren Uraufführung man noch am ehesten in Berlin erwarten durfte: „*Orestes*“, eine Trilogie in Einaktern nach der „Oresteia“ des Aischylos; „Text und Musik“ von Felix *Weingartner*.

„Das ganze seitherige Drama,“ sagt Burckhardt in seiner griechischen Kulturgeschichte, „verdankt seine Würde und Bedeutung wesentlich der Würde und Bedeutung, welche das Drama bei den Griechen und besonders in Athen hatte. *Hier aber hing alles daran, dass es nicht zu Ergötzung und Zeitvertreib entstanden war, wobei es klein und gering geblieben wäre, sondern als Teil eines hochwichtigen Kultus der Polis.*“ Das ist eine bittere Wahrheit, deren Folgen sich jedesmal da einstellen werden, wo man den Versuch wagt, einen dieser alten Tragiker wieder zu beleben. Die alte Bühne war ein Tempel, unter freiem Himmel gelegen, mit der Pflege einer Kunst betraut, die das volle Sonnenlicht nicht scheute. Die neue Bühne ist der Brutherd einer Kunst, die zum Leben erwacht, erst wenn die Sonne sinkt. Mit schweren, fensterlosen Mauern haben wir unsere Theater abgesperrt vom Tag. Und in dieses künstlerische Dunkel bringen wir dann auf die Bühne ein künstliches Licht, ein stechendes, grelles Licht, in dem nur die gröbsten Übertreibungen einige Wahrscheinlichkeit bekommen. Das ist gewiss eine verschiedene Umgebung, und da die Kunstwerke sozusagen Organismen sind, die Anpassungen eingehen können, eingehen müssen, so — nun so ergiebt sich wohl von selbst, welches Gesicht die Oresteia nach Aischylos in einem modernen Opernhaus annehmen muss. — Die Beckmesserei ist nicht meine Sache, und so möchte ich mir

Digitized by Google

die wohlfeile Registrierung der Stellen, in denen Weingartner mit äusserlichen Opernhausmitteln arbeitet, lieber ersparen. Nicht war Weingartner vom alten Aischylos unterdrückt, sondern was ihn unter den modernen Tonkünstlern charakterisiert, soll hier hervorgehoben werden. Zunächst: Weingartner ist kein Pessimist. Der hellenische „Wille zum Düsteren" hat auf ihn keine Macht. Einen Orestes hat er gezeichnet, der mit hellen Siegfriedaugen in jene Welt der Schrecken eintritt und dem von allem Anfang an der Sieg gewiss ist (mit fast tendenziöser Aufdringlichkeit wird schon in der Kassandrascene sein froh aufjubelndes Motiv den düsteren Moira-Klängen entgegengestellt). Weingartner erging es, als er sich für den alten Tragiker entschied, umgekehrt wie Rich. Wagner, der, von Schopenhauer geblendet, einem Siegfried den Sieg nicht mehr gönnte: Weingartner ist erfüllt von jenem Optimismus, den Schopenhauer ruchlos nannte, und der auch der schwärzesten Tragik noch wie lauter „Quand même" entgegenhält. — Was aber konnte ihn dann überhaupt bewegen, bei Aischylos und seiner Oresteia auszuhalten? Nun, dasselbe, was uns immer wieder das Land der Griechen mit der Seele suchen lässt: der Sinn für das artistisch Ruhige, für die grosse, sichere Linie. Die beiden besten Stellen des Weingartnerschen Werkes, der Gesang der Frauen an Agamemnons Grab und das Wandeln der Schatten im Hades, sind auf diese deutsch-griechische, ganz und gar nicht chaotische, ganz und gar unmoderne Art gegeben. — Das Unmodernste ist oft gerade das Moderne. Das Publikum hat bisweilen eine feine Witterung für die Absichten eines Künstlers, selbst wenn ein begrenztes Können sie nicht zu voller Entfaltung brachte. Nur so kann ich mir den starken Erfolg erklären, der für das Unzulängliche in Weingartners Einakter-Trilogie taub bleiben wollte. Denn einen starken Erfolg, der nicht nach blosser Freundeshülfe klang, hat Weingartner gehabt.

Noch einmal: an die alten Tempel wird man in den modernen Theatern nicht mehr erinnert, dagegen an manche andere Räumlichkeiten, und nicht zum seltensten an — jene alten Spinnstuben, in denen man sich den Abend über mit Gruselgeschichten so angenehm unterhielt. Sollte nicht das Theater überhaupt nur eine Grossstadt-Anpassung der dörflichen Spinnstuben sein, und die Herleitung von alter Tempelbauart eine blosse fable convenue? Ich muss doch mal einen Gelehrten fragen. Sicher ist nur eines: bei der zweiten Neuheit der Stuttgarter, dem Zweiakter „Der polnische Jude" erinnerte mich alles an alte Spinnstuben und nichts an die „Würde und Bedeutung, welche das Drama bei den Griechen und besonders in Athen hatte". — Die Geschichte vom erschlagenen polnischen Juden und von dem bösen Mörder, der aber eigentlich kein böser Mörder war, sondern ein zärtlicher Vater, den nur die Not zwang und die Liebe zu Weib und Kind, und der eine solche Seele von Menschen ist, dass er 15 Jahre später, als er die ganze Geschichte noch einmal im Traume erlebt, den Schlag bekommt und tot hinfällt — diese ganze greulich schöne Geschichte ist von Erckmann-Chatrian erfunden und von Léon-Batka zu einem Text verarbeitet worden. Zu diesem Text nun hat Herr Karl Weis eine Musik geschrieben, und die Musik spielt hier dieselbe Rolle, wie in den Volksbüchern die Illustration. Mit einem Unterschied freilich. Bei den Holzschnitten, etwa eines Dorfkalenders, kommt es auf die Güte der Ausführung weniger an, als darauf, dass der Zeichner möglichst viel erfinde. Keine Seite ohne Bild. Herrn Karl Weis ist die Erfindungsgabe nicht in dem Masse verliehen, dass er mit musikalischen Bildern in verschwenderischer Folge den Text begleiten könnte, aber die wenigen Illustrationen sind technisch sauber und sorgsam ausgeführt. Das schwächste ist die Schilderung eines Polterabends, die musikalisch etwa auf der Höhe jener familienfrommen Bildchen aus der Düsseldorfer Biedermeierzeit steht. Gut gelangen einige lyrische Partieen von einer Liebesscene und das Motiv, das den edlen Menschen in der Mörderbestie schildert, sowie die Schilderung einer Schlittenfahrt (auf einem Schlitten kam der polnische Jude vor das

Digitized by Google

Mörderhaus). Ganz und gar misslungen aber ist das eigentlich Dämonische. In der Darstellung jenes Traumes, dem dramatischen Gipfelpunkt des Ganzen, zeigt Herr Karl Weis auch nicht die mindeste Furcht vor dem ödesten musikalischen Gemeinplätzen. — Als gewissenhafter Chronist muss ich auch in diesem Falle einen starken und nicht gemachten Erfolg feststellen. Einen Erfolg nicht nur beim Publikum, sondern auch der Kritik. Ich bedaure, mich von dem Beifall ausschliessen zu müssen. Allein, mir scheint, wer znm Überbretti Nein sagt, darf zur Spinnstube nicht Ja ssgen.

Über die weiteren Vorstellungen der Stuttgarter kann ich mich kürzer fassen, da sie nur Neu-, aber nicht Uraufführungen sind. Drei an der Zahl. „Die kleinen Michus", Operette in drei Akten von André Messager, das einaktige Mimodrama „Die Hand" von Henry Bereny und „Hoffmanns Erzählnngen" von J. F. Offenbach. In den kleinen Michus heisst das berühmte Verwechselungspaar Anne-Marie und Marie-Anne, wie es in anderen Fällen Giroflé und Girofla oder Tata und Toto heisst. Die Melodieen sind ebenso melodisch und originell, wie die Namen Anne-Marie und Marie-Anne, das Ganze — du lieber Gott, das Theater ist nun einmal „zu Ergötzung und Zeitvertreib" da. Das Mimodrama „Die Hand" hat für den Blödsinn seines stummen Textes einen mildernden Umstand: es lässt dem Tanz, der sacht wieder anfängt eine Kunst zu werden, freien Spielraum. „Hoffmanns Erzählungen" in diesem Zusammenhang zu nennen, hält schwer. Aber schliesslich steht es doch selber, im Gesamtachaffen Offenbachs, am Ende einer Reihe von Werken, die Monumentales nicht gerade beabsichtigten. Der Psychologe wird dieses durch und durch ernste Werk eines Satirikers nicht ohne Interesse, ja mit Ergriffenheit immer wieder hören. Es wirkt wie ein Rousseausches Bekenntnis fast (ohne übrigens die beiden Persönlichkeiten im mindesten parallelisieren zu wollen), und dem Offenbachschen Gedächtnis kann kein besserer Dienst geleistet werden, als mit der Aufführung gerade dieses Stückes. Die Stuttgarter gaben es in reiner Gestalt, mit gesungenem Dialog und in der sorgfältigen Durcharbeitung, die der ernste Offenbach verlangen kann.

Das Stuttgarter Enaemble, wie wir es hier kennen lernten, setzt sich zusammen aus einer Reihe von Einzelkräften, deren dnrchgängig tüchtige Leistungen selbst in Berlin — wo man in diesen Dingen wirklich verwöhnt ist — überrascht haben. Es kann keine Rede davon sein, in dieser kurzen Übersicht die einzelnen Künstler zu charakterisieren, aber hervorgehoben muss doch werden, wie verblüffend gut sich alle diese Darsteller und Daratellerinnen (denn das waren sie nicht minder als Sänger und Sängerinnen) in dem Stil der verschiedenen Werke znrechtfanden. Die stärkste Leistung war die Aufführung des Orestes. Sie stellt in der Entfaltung und Gliederung der Massen die unbescheidensten Anforderungen an die Regie und in der Einzeldarstellung mnsste, wenn man den Intentionen Weingartners gerecht werden wollte, die alte Opernschablone so ziemlich ganz beiseite bleiben. Dass diese Vorstellung sich zu einem einheitlichen, stilistisch streng logischen Ganzen abrundete, war ein Meisterstück ersten Ranges.

Digitized by Google

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

I. **Dr. Adolf Mirus.** Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. Dritte Auflage. Mit Abbildungen der Heimstätten Liszts und seines Standbildes. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. **Dr. Ludwig Landshoff.** Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Verlag: S. Fischer, Berlin.

I. Die beste Empfehlung dieses Büchleins bildet die erfreuliche Thatsache, dass es schon zum dritten Male aufgelegt ist, ein Beweis, dass die Zahl der Besucher des Liszt-Museums und die Zahl der Liszt-Freunde in stetem Wachsen begriffen ist. Ausser einer genauen Beschreibung der im Museum befindlichen zahlreichen, höchst interessanten Liszt-Reliquien erhalten wir ein sehr anschauliches Bild von dem Leben auf der Altenburg und in der Hofgärtnerei in Weimar zu der Zeit, als Liszt dort lebte, auch manche Ergänzung zu der grossen, im Grunde erschöpfenden Liszt-Biographie von Lina Ramann, Züge, die beweisen, dass der grosse Künstler durch seine rein menschlichen Vorzüge noch mehr Anspruch auf unsere Bewunderung und Verehrung als durch seine Kunst hat. Gern wird man besonders die eingestreuten Liszt-Briefe lesen. Gebührend ist auch der Liszt-Stiftung (Förderung bereits anerkannter Komponisten und Klaviervirtuosen durch Ehrengaben oder Pensionen, sowie solcher angehender begabter Kräfte durch Verleihung von Stipendien) gedacht. Störend wirken die nicht seltenen Druckfehler; die auf S. 3 Laab und Sirosi genannten Geiger sind natürlich Laub und Sivori; das S. 27 genannte grossartige, heute leider fast vergessene Klaviertrio von Bronsart ist mit Violine (nicht mit Viola). Warum nennt der Verf. übrigens einmal L. Ramann den Liszt-Biographen, während er öfters von der Biographin Frl. Lina Ramann spricht? Möchte dieses hübsch ausgestattete Büchlein auch allen Weimar Besuchenden zu Gemüte führen, dass man dort nicht bloss das Goethe-Haus, sondern auch das Liszt-Museum sich ansehen muss. Dr. Wilh. Altmann.

II. Zur Säkularfeier des Balladenmeisters Zumsteeg hat Dr. Landshoff eine mit grosser Sorgfalt und Liebe verfasste Monographie erscheinen lassen. Das Buch verdient den Dank aller Geschichts- und Musikfreunde. Wir lernen hier einen jener Helden der Württemberger Karlsschule kennen, die dem klassischen Zeitalter unserer Literatur ein so eigenartiges Gepräge verliehen haben. Zumsteeg war ein Freund unseres Dichterheroen Friedrich Schiller und fand naturgemäss in des Jugendfreundes Poesieschaffen die mannigfachste musikalische Anregung, — wenn es auch zwischen diesen beiden Idealmännern zu keiner so weitgehenden Annäherung gekommen ist, wie etwa zwischen Zelter und Goethe. — Leiden und Freuden der Zöglinge auf der „Hohen Karlsschule" werden anschaulich und objektiv geschildert, dazu das ganze Musikwesen am Württemberger Hofe in jenen Epochen, wo ein Jomelli sein Scepter schwang. — Herzog Karl Eugen war ja ein eigenartiger Herr, — allein sein Musikeifer war doch erstaunenerregend, — so dass sein Musik- und „Mimik-Institut" zeitweise als mustergültig, tonangebend dastand. In seiner Theatralschule wurden angehende Sänger und Schauspieler sogar in einem den meisten gewiss unbekannten Zweige, in der „Pathognomik" unterwiesen. —

Digitized by Google

Zumsteegs Entwickelung vom Violoncellisten und Kammermusikkomponisten bis zum Opern- und schöpferischen Balladenkomponisten ist vortrefflich gezeichnet. — Wir erfahren unter anderem auch, wie sehr Schiller selbst die Kompositionen Zumsteegs schätzte. Der Dichter schreibt in der Vorrede zur II. Auflage der Räubertragödie: „Es sind dieser zweiten Auflage verschiedene Klavierstücke zugeordnet, die ihren Wert bei einem grossen Teile des musikliebenden Publikums erheben werden. Ein Meister setzte die Arien, die darin vorkommen, in Musik, und ich bin überzeugt, dass man den Text bei der Musik vergessen wird." — Zumsteeg erreichte kaum die schon karg zugemessene Lebenszeit seines grossen Dichterfreundes — und was hat er nicht alles in dieser kurzen Daseinsfrist geschaffen und geleistet! — Wenig bekannt dürfte es sein, dass der Balladenmeister sogar eine „Musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente" herausgab, — die vielleicht nur infolge ihrer zu eng umzogenen Grenzen nicht sonderlich lange am Leben bleiben konnte — doch bietet sie dem Lied- und Balladenforscher viel des Herrlichen und Nützlichen. — Ein Leben voller Mühe, Not und Erdenpein, durchleuchtet von den Strahlen liebevollster Ehegemeinschaft — das war das Los des edlen, idealen Zumsteeg. Der Verfasser schildert seinen Helden in dem Geiste, wie es Biographen thun sollen und müssen: Liebe und Begeisterung haben hier wirksam mitgearbeitet. — Wir erfahren hier auch mit Interesse, wie hoch der Dichter der „Adelaide" Meister Zumsteeg anerkannte. Matthisson schreibt über ihn in seiner Selbstbiographie: „Zumsteeg versprach durch die Musikbegleitung von Klopstocks Frühlingsfeier dem Vaterland einen der genialsten und gemütvollsten Tonsetzer als Jüngling, und er hat Wort gehalten als Mann." Es mag nebenher erwähnt sein, dass Zumsteeg als Erster die „Adelaide", die er von Matthisson im Manuscript erhalten hatte, in strophischer Weise komponiert hatte. Wie Matthisson, so rühmen auch Schiller und Goethe wiederholentlich die Genialität Zumsteegs. Schiller schreibt aber auch einmal an Körner, sein geschicktester Zumsteeg besitze doch „mehr Genie als Ausbildung." Goethe verbringt im Herbst 1797 einen sehr angenehmen Abend „bei Herrn Kapellmeister Zumsteeg". Seine Tagebücher enthalten viel des Lobes über diesen damals von allen Dichtern gepriesenen Tonmeister. Goethe dachte auch selbst daran, mit Zumsteeg in nähere Verbindung zu kommen, allein dazu kam es nicht; Zelter hat offenbar bei Goethe über Zumsteeg gesiegt. Schiller jedoch bleibt dem Jugendfreunde getreu bis an dessen Ende. Der Dichter beklagte tief den Tod des edlen Sängers. So schrieb er an Friedrich Haug am 5. März 1802: „Ich habe den frühzeitigen Tod des guten Zumsteeg aufs schmerzlichste beklagt, denn er gehörte zu den redlichsten Gemütern, die ich kannte, und die Welt sowohl als seine Freunde haben unersetzlich viel an ihm verloren." Diese Proben mögen genügen, um einen Einblick in die reichen Schätze dieser Zumsteeg-biographie zu gewähren. — Dr. Landshoff würdigt seinen Helden unbefangen, — er weiss Schätzung von Überschätzung zu trennen, wie er denn beispielsweise als Überschätzungsprobe einen Brief Lenaus vorträgt (aus dem Jahre 1830), worin Zumsteeg über Schubert gestellt wird. Ich führe daraus folgende Lenausche Gedanken als besonders charakteristisch an. Lenau behauptet: „Schubert scheint mir mehr unserm Schiller zu gleichen, dessen bestechende Sprache, herrlicher Prunk und überraschender Gedanke sehr von ferne locken, während Zumsteeg ein Goethe ist, dessen Schöpfungen einfach sind, und ich möchte sagen, unbekümmert um den Effekt, den sie machen werden, in sich selbst versunken, nur den wahren Empfinder in ihre göttlichen Tiefen blicken lassen." Der Zeitgeist hat nun freilich ein anderes Urteil gefällt. — Auf den biographischen Teil lässt Dr. Landshoff eine eingehende ästhetisch-theoretische Studie folgen: „Die ersten Gesänge Zumsteegs und ihre Abhängigkeit vom Melodram," mit vielen Notenbeispielen, — wobei u. a. gegen Spittas Oberflächlichkeit in der Behandlung Zumsteegs vorgegangen wird (S. 144 f.). — Anmerkungen, ein Verzeichnis der Werke Zumsteegs, und die vollständigen Notenbeilagen: „Ossians Sonnengesang" und „Morgenphantasie" aus den kleinen Balladen und

Digitized by Google

Liedern schliessen das sehr glänzend ausgestattete Buch wirksam ab. — Vornan prangt das Bildnis Zumsteegs nach der von seinem trauten Freunde Dannecker geschaffenen Büste.

Damit auch hier — wo es eitel Lob zu singen giebt — der Kritiker nicht gänzlich ohne dem Gotte Momus zu spendenden Opferduft davonkomme, sei ein kleines Monitum vorgetragen. Unser Verfasser erwähnt (S. 4) den damals hochgepriesenen Tenoristen Hager. Dabei wird aus Daniel Schubart also citiert: „Metastasio selbst musste gestehen, dass niemand seinen Sinn so ganz treffe, wie Hager. Dabei ging seine Leiter vom Bass-F bis ins ungestrichene (?) Diskant C — und jeder Ton war silberrein." — Diesen unverständlichen oder vielmehr inkorrekten Satz lässt Landshoff ungerügt vorüberziehen. Was für ein Stimmen-Umfang soll denn aber damit ausgedrückt sein? Was ist das: Ungestrichenes Diskant-C? — Soll es „eingestrichen c'" bedeuten? Was wäre das dann für ein Tenorphänomen? Gewiss wollte Schubert ausdrücken, dass Hagers Umfang vom grossen F bis zum zweigestrichenen c'' ging, also:



F — c''

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

MUSIKALIEN

I. Otto Weber: Drei Männerchöre. Verlag: Ed. Wartig, Darmstadt.

II. Richard Fricke: Unten im Thale, für vierstimmigen Männerchor mit Tenor- und Bass-Solo. Selbstverlag, Berlin.

III. Rudolf Buck: Op 14. Drei Stimmungsbilder für Männerchor. Verlag: Drei Lilien, Berlin.

IV. Robert Fuchs: Op. 65. Drei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. Op. 66. Zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. Op. 67. Zwei dreistimmige Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von Violine, Viola und Pianoforte. Verlag: A. Robitschek, Leipzig.

V. J. P. Sweelinck: Chanson: Rozette für vierstimmigen gemischten Chor, bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

I. Otto Weber war nicht gut beraten, als er seine drei Männerchöre — Texte aus Karl Schäfers „Haiderosen" — in Druck gab, er hätte sonst wohl die Herausgabe derselben unterlassen. Ich habe selten Chöre gesehen, die so grosse melodische Armut, harmonische Dürftigkeit und rhythmische Ungeschicklichkeit in solch reichem Masse in sich vereinten. Ganz anderer und zwar viel höherer Meinung scheint indessen der Verleger dieser Chöre zu sein, fordert er doch allein für die Partitur derselben — sechs Seiten kleinen Formates — den unerhört hohen Preis von 3,50 Mk.

II. Richard Fricke bietet mit seinem Chore „Unten im Thale" — Text von Otto Haussmann — kein kompositorisch wertvolles, aber für Liedertafeln doch gut brauchbares und klangvolles Werkchen.

III. Rudolf Buck, der mir bisher nur durch einige Liederhefte bekannt geworden ist, hat mit seinem Op. 14, drei Stimmungsbilder für Männerchor, ein neues Gebiet, und wie ich gleich sagen muss, mit viel Glück betreten. Er stellt mit seinen Chören an die Technik der Vereine ziemlich grosse Ansprüche, ohne indessen Virtuosität zu verlangen, wozu ja auch der Männerchor, entgegen der Meinung mancher dieses Gebiet bebauenden Komponisten, ganz und gar nicht geeignet ist. Bucks Chöre sind mit grosser Sachkenntnis geschrieben, kurz in der Form, die Texte trefflich vertont, und jeder gute leistungsfähige Verein kann getrost an dieselben herantreten. Dirigent, Sänger und Publikum werden an dieser Repertoirbereicherung in gleicher Weise Freude

Digitized by Google

haben. — No. 1. Sturm, Gedicht von G. Boile, ist zweichörig angelegt, nur im Schlusse, der einige vorhergehende Tannhäuser-Akkorde leicht vergessen lässt, vereinigen sich beide Chöre zu prächtigem Ausklange. — No. 2. Wilde Jagd, Gedicht von O. F. Gensichen — früher auch schon von Arnold Krug für Männerchor und Orchester komponiert — ist die schwierigste der drei Nummern, von seltener Frische und kühnem Schwunge. — No. 3. Abendfrieden, Gedicht von G. Boile, ist ein prächtiges Stimmungsbild, technisch viel leichter als die anderen zwei Chöre, in seiner reichen und doch nicht gesuchten Harmonik vorübergehend an Brahms und Cornelius erinnernd.

Lehrer- und Wettstreite besuchende Männer-Gesangvereine seien auf diesen neuen Mann und sein Op. 14, welches sich fern den ausgetretenen Geleisen bewegt, besonders aufmerksam gemacht.

IV. Robert Fuchs, einer der vornehmsten in Wien lebenden Komponisten, dessen Schaffen wohl noch zu wenig gewürdigt ist, hat bisher auf den verschiedensten Gebieten kompositorisch gewirkt. Zuerst bekannt geworden durch seine Serenaden für Streich- resp. kleines Orchester, durch vortreffliche, auch instruktive zwei- und vierhändige Klaviermusik, erschienen von Robert Fuchs auch eine grosse Anzahl Lieder für eine Stimme, Männerchor und gemischten Chor, Kammermusik verschiedenster Besetzung, zwei Symphonieen und eine romantisch-komische Oper „Die Königsbraut". Jetzt hat Robert Fuchs mit seinem Op. 65, 66 und 67 auch dem Frauenchor eine Anzahl Werke geschenkt und seinen nicht allzu zahlreichen Vorgängern auf diesem Gebiete — Bargiel, Brahms, Bruch, Hiller, Lachner, Rubinstein, Scholz, Schubert, Schumann etc. — sich vorteilhaft angeschlossen. Bei seinem Schaffen stets das Schöne und Klangvolle als erstes Kunstgebot betrachtend, bleibt Fuchs gern der Strömung der Nachwagnerianer ferne, und zieht es vor, wie Brahms, Goldmark, Volkmann, seinen eigenen Weg zu gehen. — Apartes und Neues sagt uns Fuchs nicht, aber stets Schönes und, wenn es der Vorwurf verlangt, Charakteristisches, und niemals arbeitet er auf den äusseren Erfolg hin. — Op. 65. No. 1. Letzter Wille, Gedicht von S. Kapper, bildet mit seiner abwechselnden Sexten- und Terzenführung ein prächtiges Stimmungsbild, melodisch leise an ein finnisches Volkslied erinnernd. Anspruchsvoller und rhythmisch schwieriger ist Op. 65 No. 2 Die Narzissen, Gedicht von Rückert, während Op. 65 No. 3 Grasemückchen, Gedicht von Rückert, ein reizendes, stets eines Da capos sicheres Scherzlied ist. Etwas orientalischen Charakter bietet Op. 66 No. 1 Elfen und Zwerge, Gedicht von H. Lingg, während Op. 66 No. 2 Winterlied den Rückertschen Text trefflich illustriert. Bedeutend anspruchsvoller, schwieriger und auch umfangreicher ist Op. 67 No. 1 Gestillte Sehnsucht, Gedicht von Rückert, und Op. 67 No. 2 Frühlingsdämmerung, Gedicht von Eichendorff, bei welch beiden Nummern sich zur Klavierbegleitung noch eine obligate Violine und Viola gesellen; — die Zufügung eines Violoncello hätte die oft dreistimmig gedachte Begleitung vielleicht noch einheitlicher und vorteilhafter gestaltet. Rückerts Gestillte Sehnsucht hat auch Meister Brahms in seinem Op. 91 für eine Altstimme mit Viola und Klavier komponiert, sonst dürfte Fuchs wohl die meisten seiner Texte als zum erstenmale komponiert zu betrachten haben. — Für Konzerte gebende Frauenchöre, für private Frauen-Quartette ist das Repertoire mit diesen Werken erfreulich bereichert. Eine stets charakteristische, oft nicht leichte Klavierbegleitung unterstützt die Gesänge vortrefflich. Die letzten zwei Chöre dürften, weil am schwierigsten, nur für fortgeschrittene Vereinigungen sich eignen.

V. Sweelincks Werke auch dem praktischen Gebrauche näher zu bringen, versucht der Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Max Seiffert, der bewährte Sweelinck-Forscher, hat u. a. einen Cyklus a cappella-Gesänge, Rozette in modernen Schüsseln, mit deutschem und französischem Texte herausgegeben, welcher für gut geübte Soloquartette, geschult im Vortrage von Gesängen alter Meister, in erster Linie gedacht ist.

Fritz Baselt.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1902, 21. u. 22. Mai. — Das Thema „Richard Wagner als Schriftsteller" behandelt Houston Stewart Chamberlain geist- und bedeutungsvoll. Er sagt: „Wagner war überhaupt gar nicht Schriftsteller. Er war aber mehr, er war ein grosser Mann und ausserdem ein strahlendes Genie, er war recht eigentlich ein Seher. Er hatte und darum haben auch seine Schriften die Nachteile solcher wahrsagerischer Naturen; mit einem einzigen Blick verknüpft er Vergangenes und Zukünftiges, und in dieser seltenen Doppelbeleuchtung schillert die Gegenwart in ungewohnten, vielleicht nicht immer naturwahren Farben." Die eigentliche Bedeutung von Richard Wagners Schriften charakterisiert Chamberlain mit den folgenden Worten: „Wagner schenkt uns, gleichsam als sein irdisches Vermächtnis, den unerschütterlichen Glauben an die einzige Bedeutung, die siegende Kraft des Deutschtums; mag er viele menschliche Fehler gehabt haben, dieses eine hat ihn geheiligt." Die eben in Leipzig erschienene Ausgabe „R. Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat, Kunst und Religion" billigt der Verfasser nicht in ihrer Zusammenstellung; er erhofft einen Ergänzungsband, der vor allem die autobiographische Skizze, die Erzählung „Ein glücklicher Abend", „Beethoven" enthalten sollte. „Durch unser beginnendes Jahrhundert weht ein frischer Zug der Jugendlichkeit; er weht dort, wo nicht alle Welt ihn bemerkt, dort, wo das Morgen sich erst übt und stärkt; dort gerade, wo man für Anregung dankbar ist; und diese neuen Männer brauchen den jugendlichen Wagner, und nur dieser Wagner selber kann sie dann allmählich in das volle Verständnis seiner Mannesreife und seines Greisenalters einführen."

DIE ZEIT (Wien) 1902, 3. Mai. — Anknüpfend an Landshoffs Neuausgabe der Lieder Zumsteegs und an die in No. 24 des „Ver sacrum" enthaltene Sammlung modernster Lieder spricht Richard Wallaschek „Zur Geschichte des Liedes" und zeigt, wie sich die moderne musikalische Kunst zur alten einfachen Melodiosität verhält. „Es scheint, dass sich die musikalische Entwickelung immer nur im Kreise dreht. So oft wir zu einem der alten Ausgangspunkte zurückkommen, suchen wir die Vorgänger zu überbieten, aber sie zu übertreffen oder ganz neue Bahnen einzuschlagen, scheint uns unmöglich zu sein."

CORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1902, No. 6 u. 7. — Das Heft bringt einen warmen Willkomm-Aufsatz von Nelle zum XVII. deutsch-evangelischen Kirchengesangsvereinstage in Hamm, und eine Statistik des evangel. Kirchengesangvereins nach dem neuesten Stande, derzufolge der Verein aus 21 Landes- und Provinzialvereinen mit 1822 zugehörigen Ortsvereinen besteht, darunter 407 Schülerchören, 52838 aktiven und 8131 inaktiven Mitgliedern. Der übrige Inhalt des Heftes beschäftigt sich mit Vereins- und Standesfragen und mit für den Sänger wichtigen allgemeinen Angelegenheiten (besonders zu erwähnen wäre die beherzigenswerte Studie „Singen ist gesund" von Prof. G. Welmar).

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1902, Juni. — J. S. S. bespricht hier unter dem Titel „Monarchs and Musicians" das Verhältnis englischer Regenten zu Musikern; er beginnt mit Königin Elisabeth, geht dann über zu Karl II., zu James II., Georg II. und Georg III. und deren Beziehungen zu Händel und seinen Werken; und schliesst nach eingehender Würdigung von Haydns und Mozarts Verhältnis zu England mit der Erwähnung von Beethovens Plan, England zu besuchen, und mit Wagners Aufenthalt in London 1855. „Kings music or the music of kings and

Digitized by Google

queens" betitelt sich ein anderer Aufsatz von Edmondstoune Duncan, worin jene Regenten zusammengestellt werden, mit deren persönlichem Leben die Musik enge verknüpft gewesen ist: also die englischen Könige, die wie Alfred der Grosse selbst Musiker waren oder die wie Richard Löwenherz der Musik sehr zugethan waren. Eine kleine Studie „Masters of the kings musick" giebt eine Liste der königlich englischen Hofmusikmeister von Karl I. bis auf die Gegenwart; sie beginnt mit Nicholas Laniere (1626) und endigt mit Walter Paratt (1893). Über die Musik am Hofe Friedrichs des Grossen berichtet eingehend und lehrreich Christina Struthers; Constance Bache vergleicht Liszts Besuch in London (1886) mit seinem Besuch in Petersburg (1842). Endlich ist noch ein Bericht von S. Marchesi über das lyrische Drama „Pelléas et Mélisande" von Maeterlinck-Debussy zu erwähnen.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1902, Heft 9. — Durch vier von Friedrich Schmidt aufgefundene und veröffentlichte Briefe Joh. Seb. Bachs aus den Jahren 1736 und 1738 wird bewiesen, dass Bachs Sohn Johann Gottfried Bernhard 1737 Organist an der St. Jakobikirche in Sangerhausen wurde, aber sein Amt sehr nachlässig und leichtfertig ausübte und endlich, um seinen Gläubigern zu entgehen, plötzlich aus der Stadt verschwand. Der erste Brief ist an einen Sangerhäuser Patrizier gerichtet; Bach bittet ihn um Auskunft wegen der zu besetzenden Stelle; im zweiten Brief ersucht ihn Bach, die Bewerbung seines Sohnes zu unterstützen. Ein rührendes Bild besorgter Vaterliebe gewährt der dritte Brief (Bach ängstigt sich über das plötzliche Verschwinden des Sohnes: „Was soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja gar keine liebreiche Vorsorge und assistence mehr zureichen will, so muss mein Creutz in Geduld tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttl. Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigen arbeiten, dass er lerne erkennen, wie die Bekehrung einzig und allein Göttl. Güte zuzuschreiben".), während das vierte, ganz kurze Schreiben sich auf eine von Bach nicht anerkannte Schuldforderung bezieht.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Goths) 1902, No. 6. — Als „Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks" bespricht Dr. Otto Klauwell die kleine Septime der Tonika. Er nennt als bestes Beispiel dafür die Wirkung des im 55. Takt der Berceuse von Chopin eintretenden Ces nach einem 54taktigen Schaukeln zwischen Dominante und Tonika und definiert nach längerer Auseinandersetzung diese Wirkung als „das Symbol endigenden Strebens, sich lösender Spannung". Er schliesst mit geistvoller Anwendung des Gesagten auf verschiedene Beispiele. In einem schönen Aufsatz behandelt Prof. Emil Krause den „Verfall des Oratoriums und das moderne Konzertstück". Er lobt Kiels „Christus", zu dem er Rubinsteins und Liszts gleichnamige Oratorien in direkten Gegensatz stellt, und handelt dann über das neuere Oratorium von Tinel bis Woyrsch. Dann erklärt er die Entstehung des modernen Konzertwerkes für Soli, Chor und Orchester durch Mendelssohn, Schumann und Gade und führt dessen Geschichte bis zu Brahms hierher gehörigen Konzertkompositionen fort. Ein sinniger Aufsatz von Wilhelm Herzog behandelt „Unser musikalisches Empfinden" und betont dabei namentlich die Notwendigkeit der Freihaltung unserer künstlerischen Empfindung von jeglicher Beeinflussung durch fremde Elemente, z. B. durch die musikalische Kritik.

LA RÉVUE DE PARIS 1902, No. 10. — Enthält eine Abhandlung von André Hallays über „Pelléas et Mélisande" („la musique est brève et pleine; elle se contenter

Digitized by Google

d'evoquer en quelques mesures, parfois en quelques accords; elle ne se déchaine pas en d'interminables paroxysmes; sa passion est profonde et concentrée").

LA RÉVUE 1902, No. 10. — Hier spricht Paul Souday über „Pelléas et Mélisande" („cela n'est pas bruyant, déchirant, sauvage comme l'orchestration de beaucoup de musiciens contemporains; le tout est doux, bénin, terne et mortellement ennuyeux").

RÉVUE DE DEUX MONDES 1902; IX, 2. — In einer ausführlichen Besprechung von „Pelléas et Mélisande" sagt Camille Bellaigue: „tout se perd et rien ne se crée dans la musique de Mr. Debussy. Après l'avoir entendue, on éprouve le malaise, l'angoisse, que sessent à certain moment le héros."

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 21. — Paul d'Estrées beschäftigt sich in der Fortsetzung seines umfangreichen Aufsatzes mit Gounod und mit Berlioz. Schön ist, was Gounod einmal von Berlioz sagte: „Berlioz est mort des retards de la popularité . . . ‚Les Troyens' l'ont achevé, il a péri sous les mours de Troie comme son homonyme Hector!"

THE QUARTERLY REVIEW 1902, No. 2. — Enthält eine feine kritische Besprechung von Wooldridges „Oxford history of music" und von Hubert H. Parrys „Evolution of the art of music".

NEUE DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, No. 6. — Bringt eine sinnvolle Rezension von Heubergers Schubert-Biographie, von der mit Recht gesagt wird, sie rechne auf thätige Anteilnahme der Phantasie des Lesers.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 23/4. — Enthält als einzigen erwähnenswerten Aufsatz W. Münnichs Abhandlung „ist eine besondere Vorzeichnung der Molltonarten berechtigt"?

DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, Heft 9. — Der Schluss von G. Droysens Aufsatz über Mendelssohn und Joh. G. Droysen behandelt Mendelssohns Berliner Zeit 1840—1847. Besonders die beigegebenen Briefe hellen manche Ereignisse bedeutend auf. Nach Mendelssohns Tod schrieb dessen Witwe an Droysen: „Sie haben Felix genau gekannt. Sie haben in ihm den Menschen mehr noch als den Künstler geliebt, das scheint mir der richtige Standpunkt." Eine Studie von Karl Koetschau beschäftigt sich mit Klingers Beethoven („Vor dem Klingerschen Werk sind alle Bildnisse Beethovens, die ich vordem gekannt hatte, verblasst, und es ist mir nicht möglich, von dem Banne dieser einen Darstellung mich frei zu machen"). Zu erwähnen ist noch ein kritischer Aufsatz „Aus der Musikwelt" von Carl Krebs.

DER KUNSTWART 1902, No. 17. — In einem kleinen Aufsatz „Minder Bekanntes zum Singen" verweist Richard Batka auf Leo Blechs Lieder; er lobt an dieser „Gedankenmusik" die „kunstvolle Führung der Stimmen, die ungewöhnlich herbe, aber keineswegs unmotivierte Harmonik, und die grossen Linien des Gesanges." „Solche Lieder sind natürlich nicht für jedermann."

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 5. — Enthält den Beginn von P. Bohns Abhandlung „Der Gregorianische Choral; Entstehung und Entwickelung der Notenschrift", ausserdem eine Liste der Bibliothek des Strassburger Priesterseminars von Josef Victorin.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1902, No. 21—24. — Prof. Golther behandelt in der Fortsetzung seiner sagengeschichtlichen Studie Wagners „Rheingold" und „Walküre" (darin von Interesse, dass Brünnhildens Todesverkündigung einem Skaldenlied aus dem Jahre 900 nachgebildet ist). Zur Enthüllung des Weimarer Liszt-Denkmales ergreift Otto Lessmann das Wort. Ausserdem sind zu er-

Digitized by Google

wähnen: Bernhard Ziehn: „Die alterierten Septimenaccorde mit ihren strengen Auflösungen“ und die Berichte über das 79. niederrheinische Musikfest (Max Hehemann), das Londoner Musikfest (H. W. Draber) und zur 38. Tonkünstlerversammlung in Krefeld.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 23 und 24. — Enthält: August Stradal: „Anton Bruckner“; Robert Musiol: „Liszt als Goethekomponist“ und „Wagners Faust-Ouvertüre und ihre Aufführungen“; Max Hehemann: „Einiges zu 'Liszts Christus'“ („Lizts 'Christus' ist das reine musikalische Epos; er ist kein Drama“); Ernst Günther: „Max Reger als Liederkomponist“ und Max Rikoff: „Pelleas und Melisande“. Günthers Aufsatz über Reger preist ganz besonders dessen Lieder op. 48, 51 und 55, von denen er sagt, sie seien „von einer Innigkeit der Stimmung, so sicher im ganzen dichterischen Gehalt erfasst, so zart und sinnig oder so leidenschaftlich und kraftvoll oder so traumverloren und spinnwebeduftig oder so tiefbetrübt und trauervoll, dass sie immer wieder fesseln und je mehr fesseln, je länger man sich ihnen hingiebt“. Er meint, „Reger, der bislang mehr Tonsetzer war, und zwar einer der kenntnisreichsten, gewandtesten, kunstvollsten, nie um neue Wendungen des Satzes verlegen, ist hier mehr Tondichter geworden, der nachfühlend die Gedanken des Poeten in Töne umsetzt, der in seiner Weise von Liebe, Leid, Freud, Entsagung, seligem Geniessen, leidvoller Trennung singt.“ Günther lobt namentlich die titanische Komposition von Morgensterns „Hymnus des Hasses“ mit ihrer „ehernen Begleitung“ und die „Rigolettostimmung“ in Jacobowskis Gedicht „Der Narr“; die Betrachtung von Regers neuesten Liedern erregt in ihm den Wunsch, „Reger möchte mit dem erreichten Grade der Kompliziertheit und Eigentümlichkeit zufrieden sein und das Begleitungsgestrüpp nicht noch dichter ineinander wirren!“

NORD UND SÜD 1902, Juniheft. — Ein kurzer Aufsatz „150 Jahre komischer Oper“ von Tony Kellen giebt eine knappe Skizze der Entwickelung der komischen Oper von ihren Anfängen bis auf die Jetztzeit und schliesst mit den Worten: „Die komische Oper nähert sich heutzutage wieder mehr der Oper und entfernt sich immer mehr von dem ursprünglichen Typus. Ebenso verändert sich die Operette; sie ist nicht mehr so toll und ausgelassen, wie zur Zeit des zweiten Kaiserreiches, und sie hat auch nicht mehr den satirischen Charakter, der ihr früher eigentümlich war.“

GRAZER TAGBLATT 1902, No. 141. — Dr. Wilhelm Kienzl giebt „Ein Vorwort“ zur Grazer Aufführung von Wolfs „Corregidor“; er bedauert die Teilnahmslosigkeit Wiens, Berlins und Münchens; die Stoffwahl kann er nur glücklich nennen: Die Ingredienzien der Handlung entsprechen gerade der Eigenart von Wolfs Talent.

— No. 143. — Im Anschluss daran eine längere Besprechung des Werkes bezüglich seines musikalischen Gehaltes. Er weist nach, wie überall wieder der Lyriker Hugo Wolf zum Vorschein kommt: er malt allzubreit aus, er hält hartnäckig an der den „Meistersingern“ abgelauschten Orchester-Polyphonie fest, was zu einer den Fortgang des musikalischen Dramas beeinträchtigenden Gleichförmigkeit und Eintönigkeit führt; auch seine Singstimmen kleben zu sehr am Orchester. Trotzdem würdigt Kienzl die „mimosenhafte Feinheit des lyrischen Ausdruckes und der Detail-Charakteristik für jede Redewendung des Textes“, die der Wolfschen Orchester-Begleitung eigen ist. „Wolf ist im Grunde seines Wesens Lyriker, vielleicht sogar der ausdrucksreichste und tiefstangelegte, den wir seit Schubert besitzen. Es nimmt ihm nicht ein Atom von seiner Bedeutung, wenn man seiner Kunst den ausgesprochenen Beruf zum Dramatischen nicht zuzuerkennen vermag.“

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Arthur Coquard: La troupe Jolicoeur, ein neues musikalisches Lustspiel in drei Akten und mit einem Prolog, ging mit schönem Erfolg an der Pariser komischen Oper erstmalig in Scene.

Alfred Grünfeld: Der Herr Onkel. Der geschätzte Pianist wird die Komposition dieser Operette, zu der B. Fischl und A. Landesberg das Libretto lieferten, in Kürze beenden. Die Uraufführung, mit Girardi in der Titelrolle, soll in kommender Spielzeit am Theater an der Wien stattfinden.

Xavier Leroux: Reine Fiametta wird in nächster Spielzeit ihre erste Aufführung an der komischen Oper in Paris erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Am 12. Juni fand in der Hofoper die 600. Aufführung des Don Juan statt. Am 20. Dezember 1790 ist das unsterbliche Werk zum erstenmal gegeben worden. Die Kgl. Oper bereitet für den nächsten Winter Bungerts Nausikaa vor.

Dresden: Die Uraufführung des noch ausstehenden letzten Gliedes der Bungertschen Tetralogie: Odysseus' Tod steht im nächsten Winter bevor.

Hamburg: Das Stadttheater plant im Herbst einen Cyklus folgender Bungertscher Werke: Kirke, Nausikaa und Odysseus' Heimkehr.

Karlsruhe: Die liebenswürdige komische Oper von Nicolas Dalayrac: Die beiden Savoyarden hat bei dem Versuch einer Neubelebung im Hoftheater einen schönen Erfolg verzeichnen können.

München: Die Wagnerfestspiele im Prinzregententheater finden vom 9. August bis 12. September statt und bringen: 4 Aufführungen des Tannhäuser, 4 des Lohengrin, 5 von Tristan und Isolde und 7 der Meistersinger. Ausser einer Reihe der ersten Kräfte der Hofoper wirken u. a. als Gäste mit: die Herren Bertram, Reichmann, Wachter, Anthes, Hofmüller, Forchhammer, Slezak, die Damen Staudigl, Ternina, Breuer, Nordica, v. Mildenburg. Der Leiter der Festspiele ist Ernst v. Possart, die musikalische Direktion haben Zumpe, Fischer und Röhr inne.

Prag: Das Novitätenprogramm der kommenden Saison verspricht an Uraufführungen: Rossi, Nadeya, Blech, Das war ich, Zichy, Gemma, Humperdinck, Weihnachtspiel, und ausserdem Schumanns Genovefa, Mihalovichs Toldis Liebe und Erbens Enoch Arden.

Wien: Im Carltheater ist die erste Operettennovität nächster Spielzeit Heubergers „Das Baby".

TAGESCHRONIK

Generalintendant Graf Hochberg erhielt vom Kaiser Kreuz und Stern der Komthure des kgl. Hausordens von Hohenzollern.

Richard Strauss wurde durch die Verleihung des Roten Adlerordens vierter Klasse vom Kaiser ausgezeichnet.

Bernh. Stavenhagen ist als Präsident der „Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst in Bayern" verpflichtet worden.

Der finnländische Senat hat dem Komponisten Jean Sibelius in Helsingfors einen Ehrensold von 1500 Mark bewilligt und dem Komponisten Armas Järnefelt 1000 Mark überwiesen.

Von der Philharmonischen Gesellschaft in New-York wurde Walter Damrosch an Stelle Emil Paurs zum Dirigenten der Philharmonie gewählt.

Kapellmeister Dr. Ernst Kuhnwald wurde auf ein Jahr für die Frankfurter Oper verpflichtet.

Die Konzertsängerin Julie Müller-Hartung ist vom Grossherzog von Sachsen-Weimar zur Kammersängerin ernannt worden.

Franz v. Reichenberg, der hochgeschätzte Bassist der Wiener Hofoper, ist für die Kunst verloren. Schon seit längerer Zeit leidend, verschlimmerte sich sein Zustand derart, dass er einer Irrenanstalt übergeben werden musste.

Alexander Birnbaum, der bekannte Geiger, ist als erster Konzertmeister nach Hamburg an das Orchester des Musikvereins (Max Fiedler) engagiert worden.

Der Männergesangverein Humanitas in Darmstadt hat zum Dirigenten Herrn Dr. Hermann Nowak aus Nordhausen gewählt.

In München hat sich auf eine Anregung von akademischen Kreisen hin ein „Verein zur Pflege volkstümlicher Kunst" gebildet. Der Verein beabsichtigt, zunächst jährlich 14 volkstümliche Orchesterkonzerte zu geben, von denen vier reine Arbeiterkonzerte mit 20 Pfennigen Eintrittspreis sein sollen. Drei Konzerte wird Generalmusikdirektor Zumpe mit dem Hoforchester dirigieren. Der Odeonssaal ist zu billigem Preis zugesichert worden.

In Amsterdam fand die diesjährige Versammlung des Vereins für Nordniederländische Musikgeschichte statt. Sweelincks Werke und die Madrigale von Jan Obrecht (1597) sind erschienen, und die Werke von Jakob Obrecht sind in Vorbereitung. Zu auswärtigen Mitgliedern wurden ernannt: Dr. Georg Göhler in Leipzig, Dr. Bäumker in Röhrig, Maurice Kufferath in Brüssel, Edgar Tinel in Louvain und Macfarren und Ebenezer Prout in London.

Eine neue Londoner Musikgesellschaft ist, wie man aus London berichtet, unter Newland Smith' Leitung gebildet worden. Sie bezweckt die Pflege der Kammermusik. Jedes Programm wird aus einem Konzertstück und Instrumental- und Vokalsoli bestehen.

Ein neues Orchester hat sich als geschlossene Konzert-Gesellschaft mit einem grossen Konzert in das Pariser Musikleben eingeführt. Dieses Orchester rekrutiert sich aus der „Vereinigung junger Musiker", deren Mitglieder aus ersten, meist mit einem Preise gekrönten Schülern des grossen Pariser Konservatoriums bestehen.

Populäre symphonische Konzerte sind von dem Grafen Alexander Tscheremetiew in Petersburg begründet worden; sie bieten klassische Programme bei einem sehr bescheidenen Eintrittspreise. Die Gehälter der sechzig Musiker des Orchesters und der Choristen werden von dem Grafen bezahlt. Die Konzerte finden an den Sonntag-Nachmittagen statt. Im letzten Konzert dirigierte der Graf persönlich unter zündendem Beifall Bruckners Messe in D.

Das in Berlin verstorbene Kuczinskische Ehepaar hat testamentarisch für Musiker und Dichter eine Stiftung von $^1/_4$ Million Mark verfügt, deren Zinsen zunächst derart verwendet werden sollen, dass jährlich an zwei bestimmten Terminen Unterstützungen im Betrage bis zu höchstens 2000 Mk. vergeben werden sollen.

Anlässlich des zwanzigsten National-Sängerfestes in Baltimore setzte die dortige Sängerfest-Gesellschaft (Präsident L. H. Wieman) einen Preis von 150 Dollars für die beste Männerchor-Komposition eines von der genannten Gesellschaft ausgewählten deutschen Gedichtes aus. Der Preisbewerb ist für alle Länder geöffnet.

In Porto (Portugal) erscheint seit dem 1. Juni d. J. eine neue Musikzeitschrift „Revista Musical“, herausgegeben von Luiz Pinto Ribeiro und redigiert von Eduardo Ribeiro und Miguel Alves.

Nach dem Statistischen Rückblick der Hofoper in Berlin erlebten die meisten Aufführungen: Mamzell Angot von Lecocq 47, Saint-Saëns' Samson und Dalila 28, Cavalleria rusticana 15, Lohengrin und Tannhäuser je 14. Richard Wagner ist mit zehn Werken, von Rienzi bis Götterdämmerung, im Repertoire vertreten, und nicht weniger als 73 Abende waren ihm gewidmet. Als nächste erscheinen dann, von Lecocq abgesehen, in weitem Abstande Mozart mit sechs Werken insgesamt an zwanzig Abenden, Lortzing besetzt ebenfalls mit sechs Werken 14 Abende. Die Bajazzi wurden 14, Carmen 13, Margarethe und Hänsel und Gretel je 11 mal gegeben. Verdi ist mit sechs Werken vertreten, die zusammen 15 Abende in Anspruch nahmen, Meyerbeer besetzt mit drei Werken (Prophet, Afrikanerin, Hugenotten) 19 Abende, Weber ist nur mit dem Freischütz vertreten, der siebenmal gegeben wurde. In der Operette, die nur drei Werke aufweist — Angot wurde zur Oper gezählt — steht Die Fledermaus mit 32 Wiederholungen obenan.

Auch in der Wiener Hofoper dominiert natürlich Richard Wagner im Repertoire. Es gab nicht weniger als 61 Wagner-Abende. Die Tetralogie wurde dreimal wiederholt. Am häufigsten wurde Lohengrin 12mal und Tannhäuser 11 mal aufgeführt, die Meistersinger gingen an acht Abenden in Scene. Auf Richard Wagner folgt Verdi mit 25 Vorstellungen. Karl Goldmark figuriert mit zehn Vorstellungen im Repertoire, mit der gleichen Zahl Mozart, Ch. Gounod, Bizet und Mascagni. An 14 Abenden konnte man Leoncavallos Bajazzo hören, an 12 Abenden Massenetsche Opern. Das diesjährige Opern-Repertoire brachte welters folgende Komponisten: Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Marschner, Lortzing, Kreutzer, Flotow, Liszt, Smetana, Nessler, Kienzl, Humperdinck, Johann Strauss (Die Fledermaus sechsmal), Auber, Boieldieu, Grisar, Maillart, Thomas (Mignon neunmal), Donizetti und Rossini. Von Novitäten wurden ausser Hoffmanns Erzählungen, die 38 Abende füllten, aufgeführt: Die Feuersnot von Richard Strauss (sechsmal) und Der dot mon von Forster (achtmal). Einen grossen Erfolg hatte die Oper auch mit der Reprise von Nicolais Die lustigen Weiber. Das Werk wurde elfmal wiederholt.

Der Berliner Tonkünstlerverein veranstaltete während der abgelaufenen Wintersaison 9 Vortragsabende, in deren Verlauf 36 Manuskripte und 60 gedruckte Werke 40 verschiedener Komponisten nnter Mitwirkung von 58 verschiedenen Künstlern und Künstlerinnen zur ersten Aufführung gelangten. Ausser diesem Verfolg ideeller Ziele, hat der Berliner Tonkünstlerverein es als ein dringendes Bedürfnis erkannt in Sachen der Unterrichtsbedingungen, welche dem Musiklehrer die Erfüllung seiner berechtigten Honoraransprüche garantieren, endlich Stellung zu nehmen. Das durch eine besonders hierzu gewählte Kommission entworfene Formular der Unterrichtsbedingungen befürwortet in 4 kurzen Paragraphen die prä- oder postnumerando Honorarzahlung, stellt fest, wann abgesagte oder ausgefallene Unterrichtsstunden vom Honorar abzuziehen sind und wann nicht und bestimmt einen Kündigungstermin. Die Fassung des Formulars wurde definitiv angenommen und den 560 Mitgliedern des Vereins zur baldmöglichsten Anwendung dringend empfohlen. Es wäre sehr zu wünschen, dass durch diesen Vorgang recht bald ein solidarischer Zusammenschluss aller Tonkünstler ermöglicht würde, um einem dem Musikerstande unwürdigen Zustand ein endgültiges Ende zu bereiten.

Die Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, welche auf dem Musikfest zu Krefeld am Montag, 9. Juni, im Sitzungs-

saale der Handelskammer abgehalten wurde, war von etwas über 50 Mitgliedern besucht. Richard Strauss präsidierte, Schriftführer Otto Lessmann, Schatzmeister Rassow und Prof. Siegfr. Ochs sassen des Weitern am Vorstandstisch. Herr Rassow lieferte den Rechenschaftsbericht. Decharge konnte einstweilen nicht erteilt werden, da infolge des umständlichen Umhersendens der Abrechnung an die drei zerstreut wohnenden Revisoren die Bücher nicht zur Stelle sind. Um diesen Übelstand für die Zukunft zu beseitigen, wurden drei Revisoren gewählt, welche am Wohnorte des Schatzmeisters (Bremen) domizilieren, nämlich die Herrn Kapellmeister Panzner, Pianist Dav. Bromberger und Grosskaufmann J. C. Pflüger. — Otto Lessmann referiert über die Vorverhandlungen zur Wahl des nächstjährigen Festortes. Es wird Basel als Versammlungsort für 1903 ausersehen. — Ein von Dr. Paul Marsop eingegangener Antrag auf Änderung der Statuten mit spezieller Rücksichtnahme darauf, dass vom Verein künftighin auch das Musikdrama ernstlich zu pflegen sei, war vom geschäftsführenden Ausschuss acceptirt und zum eigenen gemacht worden. Auf der General-Versammlung des Jahres 1903 sollen die revidierten und umgearbeiteten Statuten zur Beratung vorgelegt werden. Mit der Revision wird eine Kommission von 6 Mitgliedern beauftragt, die Herren Prof. Humperdinck, Otto Lessmann, Friedr. Rösch, Dr. Paul Marsop, Prof. Siegfr. Ochs und Wilhelm Klatte, sämtlich in Berlin. — Aus dem Vorstande schieden statutenmässig aus: Bergrat Harz (Dortmund), Musikdirektor Jansen (Dortmund), Otto Neitzel (Köln), Otto Lessmann (Charlottenburg), Siegfr. Ochs (Berlin) und Gustav Kogel (Frankfurt a/M.). Wiedergewählt wurden Jansen, Lessmann und Neitzel, neugewählt: Dr. Hegar (Zürich), Hans Sommer (Braunschweig) und Felix Mottl (Karlsruhe).

TOTENSCHAU

Wilhelm Hill, durch das vielgesungene Lied „Das Herz am Rhein" allbekannt, starb am 6. Mai in Homburg. Der Komponist ist am 28. März 1838 in Fulda geboren; seine Oper Alona erhielt 1882 bei der Konkurrenz für die Eröffnung des neuen Opernhauses in Frankfurt den zweiten Preis. Auch auf dem Gebiet der Kammermusik hat Hill Beachtenswertes geleistet.

Ferdinand Jaeger, vormals Hofopernsänger in Wien, starb am 13. Juni in Wien im 63. Lebensjahr. Er war aus Hanau gebürtig und fand seine Thätigkeit in Dresden, Köln, Hamburg und Wien. Dem Entdecker und künstlerischen Förderer Hugo Wolfs und dem ersten Parsifal wird Hans von Wolzogen in unserem Bayreuthheft ein Gedenkwort widmen.

Peter Heidkamp, der vortreffliche Bassist des Kölner Stadttheaters und durch seine Mitwirkung an den vorjährigen Bayreuther Festspielen Allen liebgewordene Künstler, verschied am 9. Juni in Bonn.

NEUE INSTRUMENTE

Heinrich Dessauer in Linz hat eine neue Viola konstruiert, über deren Spielart und Tonfülle sich Geiger wie Joachim, Hugo Heermann, Singer, Hubay anerkennend aussprachen. Das Wesentliche der Neukonstruktion besteht darin, dass durch eine vollständig neue Anordnung der Schalllöcher wie der ganzen Mittelpartie des Instrumentes eine durchaus neue Ausarbeitung des Corpus stattfindet, die es ermöglicht, dass die Dessauersche Viola vollständig gleichgriffig mit der Violine ist, ohne die richtige Klangwirkung der Viola einzubüssen.

Der Tarogáto, ein ungarisches Nationalinstrument, dessen Klangfarbe grosse Ähnlichkeit mit der unseres Englischhorns hat, ist versuchsweise in das moderne Wagner-Orchester eingeführt worden, und zwar in einer „Tristan"-Aufführung in

Digitized by Google

der Wiener Hofoper. Direktor Mahler hatte vor kurzem den ersten Klarinettisten der Pester Oper, Professor Hiekisch, beauftragt, die bekannten Englischhornstellen im 3. Akt von „Tristan und Isolde" auf dem Tarogáto zu blasen. Der Versuch soll so gut geglückt sein, dass sich Direktor Mahler veranlasst gesehen habe, in Zukunft dieses Instrument für den dritten „Tristan"-Akt im Hofopern-Orchester einzubürgern.

Stege für Saiten-Instrumente. In Stegen für Saiten-Instrumente sind kürzlich zwei interessierende Neuheiten patentiert worden. Nach dem einen der Patente ist der Steg aus mehreren Sektorstücken zusammengesetzt, von denen jedes eine Saite stützt. Diese Sektorstücke werden von dem den Fuss des Steges bildenden Querstück aufgenommen, dessen Fasern, wie gewöhnlich, wagrecht verlaufen, während die Mittelfasern aller Sektorstücke in dem nahe an dem unteren Ausschnitt liegenden gemeinsamen Punkte zusammentreffen. Das zweite Patent ist darauf erteilt worden, dass der Steg durch Einschnitte in eine Anzahl paraliele Platen zerlegt ist, welche an dem die Saiten tragenden Rücken des Steges zusammenhängen. Die Füsse der nebeneinander liegenden Platten können durch Zwischenlager verbunden sein.

BERICHTIGUNG UND ZUSATZ

In meinem Aufsatz „Spaziergänge eines Wagnerianers auf Dresdener Friedhöfen" in No. 9 der „Musik" habe ich durch ein mir selbst nicht recht erklärliches Versehen bei Wiedergabe der Grabschrift der Frau Wagner, geborene Planer einen Vornamen zu viel angegeben, nämlich den Vornamen Minna, bei welchem sie von ihrem Gatten gerufen wurde und heute noch ausschliesslich genannt wird. Als die Korrekturen zu diesem Aufsatze gemacht wurden, war ich zufällig verreist; und als ich auf der Rückfahrt auf der Redaktion der „Musik" in Berlin vorsprach, war es selbst zu einer nachträglichen Verbesserung des Irrtums zu spät. Herr Wilhelm Tappert hat in No. 15/16 derselben Zeitschrift sehr richtig vermutet, dass von den drei von mir genannten Vornamen Christiane Wilhelmine Minna einer der beiden letztgenannten zu viel sei. Hätte er sich aber die Mühe genommen, die photographisch-mechanische Reproduktion des betreffenden Grabes genauer anzusehen, so würde er leicht haben bemerken können, dass Frau Planer-Wagner Christiane Wilhelmine hiess. Minna ist somit eine Abkürzung von Wilhelmine und sollte richtiger Mina heissen. Der Totenschein, den ich sah, war nicht eine einfache Kopie, sondern ein kirchenamtliches Duplikat. Dass die Daten in Kirchenbüchern früherer Zeit nicht ohne weiteres als richtig angenommen werden dürfen, ist allerdings richtig; und ich weiss von einem noch lebenden Dresdener Gelehrten, dass er laut Kirchenbuch am 31. April geboren ist, ebenso wie ich anderweit neulich in einer Dresdener Meistersingerhandschrift fand, dass der biedere Meistersinger und Ohrhandmacher Hans Deisinger aus Nürnberg behauptet, ein Meisterlied „am zwen ond dreissigsten" August 1607 gedichtet zu haben. Auch in unserem Falle dürfte wohl der Angabe des Dresdener Kirchenbuches, welches 1813 als Geburtsjahr annimmt, weniger Glauben zu schenken sein, als der Grabschrift, welche Christiane Wilhelmine im Jahre 1809 geboren sein lässt.

Der Totenschein stammt aus dem Nachlass der 1900 in Dresden verstorbenen Natalie Bilz geb. Planer, welche allgemein als „Minnas Schwester" bezeichnet wurde, es aber — wie mir durchaus authentisch versichert worden ist — nicht war. Sie wird in Richard Wagners Briefen öfters genannt und hat diesen, vielmehr dessen Gattin, öfters in Zürich besucht. Z. B. sah ich eine gleichfalls aus dem erwähnten Nachlass stammende Reisekarte, nach welcher Fräulein

Planer am 18. Juni 1853 um $^1/_2$9 Uhr abends im Intérieur des Postwagens von Zürich nach Rohrschach gefahren ist und dafür 12 Francs und 5 Centimes bezahlt hat. Damals ist sie doch zweifellos von „Wagners" gekommen!

Was das Grab des ersten Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld betrifft, so hat sein überlebender Bruder, der Geheimrat Franz Schnorr von Carolsfeld, Direktor der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden, versichert, dass die aus „Tristan und Isolde" entnommene Grabschrift nicht, wie ich vermutete, von Richard Wagner selbst, sondern vielmehr von der Mutter des verstorbenen Sängers zusammengestellt worden sei.

Endlich wird meine Anekdote von dem auf dem Grabe des Schauspielers Dawison aus Gram über den Tod seines Herrn verhungerten Hunde als Lokalsage bezeichnet: der am Grabe bildhauerisch dargestellte Hund soll vielmehr das Symbol der Treue sein und findet sich z. B. auch auf dem herrlichen Grabmale wieder, welches der bekannte Schauspieler Felix Schweighofer seiner verstorbenen Gattin auf dem Tolkewitzer Friedhofe bei Dresden neulich hat setzen lassen.

Meine Ausführungen in No. 9 der „Musik" sollten übrigens das von mir gewählte Thema keineswegs erschöpfen, wie manche Leser vermutet haben. So habe ich z. B. das Grab der berühmten Wilhelmine Schröder-Devrient, welche doch in so nahen Beziehungen zur Kunst Richard Wagners gestanden hat, nicht beschrieben, aus dem einfachen Grunde, weil es im Winter mit einer Holzumhüllung verdeckt war. Es liegt auf dem Trinitatisfriedhofe in Dresden und enthält innerhalb eines eisernen Gitters, welches die freiliegende Gruft in grossem Quadrate umschliesst, nur einen grossen, beinahe würfelförmigen, liegenden Stein, worauf nur die Worte stehen: Wilhelmine von Bock-Schröder-Devrient. Dieser von Bock war bekanntlich der zweite Gatte der unsterblichen Sängerin und Künstlerin, mit dem sie in sehr unglücklicher Ehe gelebt hat. Curt Mey.



Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Matteo Falcone", Oper mit einem Vor- und einem Nachspiel von Theodor Gerlach. — Das dekorative Bühnenbild zeigt finstere Schluchten, steile Felsenhänge und jene wilde Vegetation, wie sie für Korsikas freie Natur bezeichnend sein soll. Die Handlung aber, die sich zwischen so viel trotziger, unbändiger Schönheit entwickelte, die war durchaus nicht bezeichnend für Korsikas freie Natur, die war bezeichnend für die „historischen" Gartenlaubenromane ältesten Jahrgangs. Das war schlimm, aber noch schlimmer war, dass die Musik der Oper der getreue Ausdruck eines solchen Textes war. Im Orchester wogte es hin und her, wagnerisch, düster, geräuschvoll. Das entsprach dem dekorativen Bühnenbild. Sobald aber das wilde Orchesterspiel so etwas wie eine bestimmte Melodie, einen festeren musikalischen Gedanken auskrystallisierte, dann entsprach es dem scenischen Bühnenbild und war Kapellmeistermusik ältesten Jahrgangs. Die Generalintendanz hat sich um Herrn Theodor Gerlach kein Verdienst erworben, indem sie dieses Werk auf die Bühne stellte. Die Musik zeigt an einigen Stellen tüchtige Ansätze, aber das ist just da, wo die Handlung auf der Bühne stockt. Brauchbare Musik machen die unten im Orchester, als der junge Falcone im endlos langen stummen Spiel verlegen eine Coulisse nach der andern ansieht, als die Klageweiber ihre schönen Arme unermüdlich um ihre violetten Gewänder schmiegen und damit die Qual des alten Falcone, der indes absolut nichts mit sich anzufangen weiss, ins Unerträgliche steigern (hätten sie mindestens tanzen gedurft, wie in Meyerbeers herrlichen Tagen!). Allenfalls brauchbar ist ferner in seinem musikalischen Aufbau das Ensemble, das den Alten um Vergebung bittet für den Sohn. Der Rest ist musikalisch genau so banal und billig, wie das Flintenknallen, Dolchzücken, Tamburinrasseln und Trommelschlagen auf der Bühne. Wie gesagt, es war nicht schön von der Generalintendanz, auch Herrn Gerlach mit dieser Oper zum Beweis der allerhöchsten Behauptung heranzuziehen, dass es mit der modernen Musik nichts auf sich habe.

Willy Pastor.

DRESDEN: Der in Musikerkreisen bisher nur durch seine Versuche, dem Streicherkörper zwei neue Instrumente (Violotta und Cellone) einzuführen, bekannt gewordene Dr. Alfred Stelzner trat am 14. d. Mts. als Komponist vor die Öffentlichkeit. Und zwar geschah dies im Kgl. Opernhause mit einer Märchenoper „Rühezahl". Stelzner, von dem man bislang buchstäblich keine Note gesehen hatte, bekennt sich in dem in Rede stehenden Werke zur engeren Gefolgschaft jener, die sich im wesentlichen um das Banner Wagners scharen, jedoch dem Zuge der Zeit zum Intimismus Rechnung tragen und an Stelle der Sage das Märchen kultivieren. Wie aus Grossmütterchens Handkorb herausgekramt mutet der Text an, eine Art Oberon-Geschichte mit einer noch volkstümlich naiven Erlösungs-Idee. Rühezahls Weib, Frau Holde, ist zu Alter und Hässlichkeit verhext worden, und nur durch die sich bewährende Treue eines liebenden Paares kann der auf ihr lastende Bann gebrochen werden. Das ist der Kern der Fabel, die aufgeputzt wird mit allerhand Zauberspuk und dem sattsam bekannten Märchenulk vom komischen König und seinem noch komischeren Hofstaat, wie er noch in der Operette sein Wesen treibt. Die Farce könnte in der weihnachtlichen Zeit zur Not noch unsere Jugend unterhalten. Im Rahmen einer Vorstellung für Erwachsene wirkt sie durchaus deplaciert, und auch die beste Musik könnte sie nicht geniessbar machen. Was Stelzner bietet, ist aber nicht mehr als das, was ein einer strengeren Schulung entbehrendes Talentchen zu leisten vermag. Seine besten Einfälle liegen auf dem Gebiete einer sentimentalen Lied-Melodik Nesslerscher Observanz, und auch ein gewisser Sinn

Digitized by Google

für eine pikante Rhythmik soll ihm nicht abgesprochen werden. Aber das alles würde nur gerade ausreichen, einigen ansprechenden „Schmachtern" und netten Tanzweisen das Leben zu geben, genügt aber nicht, um den stofflichen Teil der Musik eines vieraktigen, auf Wagnerische Prinzipien gegründeten Werkes abzugeben. Und dabei gebricht es dem Komponisten noch obendrein an jenem technischen Können, das von nöten wäre, auch nur die orchestrale Grundierung herzustellen. Wie man die Mitwirkung der eingangs erwähnten neuen Instrumente, deren solistisches Hervortreten der Komponist sich befremdlicherweise entgehen liess, überhaupt kaum bemerkt, so entbehrt doch auch sonst die Instrumentation besonderen Reizes und nach einem Feingewebe schematischer und motivischer Arbeit hält man vergebens Ausschau. Dafür aber herrscht in der Harmonisierung eine Unruhe, als handle es sich um einen Stoff von nervenaufwühlender Erregtheit. Kein Wunder also, dass die „Märchenoper" dankend abgelehnt wurde. Den äusseren Erfolg rettete die treffliche Aufführung, unter v. Schuchs Leitung mit Scheidemantel in der Titelrolle, die wahrhaft splendide Dekoration und kostümliche Ausstattung und das treffliche Funktionnieren des Maschinellen. Otto Schmid.

PARIS: Der holde Lenz liess zwar lange auf sich warten, brachte aber viele Niederschläge, auf dem Gebiete der Oper einige Niederlagen. Pelleas und Melisande, in der komischen Oper mit Musik von Debussy aufgeführt, ist ein Drama von Maeterlinck, in welchem zarte Poesie mit roher Gewalt sich paart, dessen jugendlich einfache Fabel sich in stimmungsvollen Bildern entrollt, in einem im Legendenton gehaltenen Dialog dahinfliesst, und langsam der Katastrophe entgegenschreitend. War je ein Buch für Musik unpassend, so ist es gewiss dieses. Ein französischer Meister, Fauré, hatte es bereits mit einigen zum Teil reizvollen Stücken Bühnenmusik ausgestattet, nun wagte es aber Claude Debussy fünf Akte in zwölf Bildern völlig durchzukomponieren. Das Wagnis war sicherlich ein künstlerischer Irrtum: doch „audaces fortuna juvat" und so erlebt Herr Debussy das seltene Glück als ein Neuerer, ein Reformator der Kunst, zum mindesten ein Vorläufer begrüsst und verhimmelt zu werden. Sein Werk scheint fast eine geschickte Spekulation auf den unaufrichtigen Snobismus und den heuchlerischen Grössenwahn einer Zeit, welche die Vergangenheit überragen, die Bewunderung der Zukunft erzwingen möchte, indem sie ihre Weissagungen voraussehen will und auf Grund dessen, dass ein Mozart, ein Wagner oder ein Bizet in ihren Anfängen verkannt wurden, sich scheut, dem Kunstwerk ein unbefangenes, auf unmittelbaren Eindruck basiertes, dem Kulturzustande entsprechendes Urteil entgegenzubringen, sich schamvoll hütet, einen Unsinn im Namen eines Glaubens, ja natürlicher Gesetze, zu verdammen. Freilich war oft die Langweile eine Form des Missverstehens bei Publikum und Kunstrichtern, doch ist die Folgerung, dass man nicht zugleich sich langweilen und verstehen könne, eine willkürliche. So kam es uns vor, dass wir während der unbarmherzig langweiligen vier Stunden, welche Debussys Oper währt, dennoch verstehen konnten, dass seine Originalität eine durchaus billige sei, dass was heut zu Tage nicht lebensfähig ist, es wohl auch in fünfzig Jahren nicht sein wird. Das „quia absurdum" ist meines Erachtens ein in der Kunst nicht zu behauptendes Dogma. Ungereimtheit ist es sicherlich, ein Bühnenwerk so unlebendig, also undramatisch zu gestalten, dass unter dem Vorwande ein höheres Ziel, welches sämtliche Systeme und Konventionen verschmäht, zu verfolgen, eine eigentümliche, dem Grundton der Dichtung angepasste Farbe zu bewahren, die Musik weder die einzelnen Momente der Handlung, noch die Charaktere deutlich schildern will, sich mit blossen, unklaren Andeutungen begnügt, schliesslich ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel ganz beraubt, zu einer Kette absonderlicher, mitunter interessanter, harmonischer und orchestraler Kombinationen ohne Sinn und Zweck wird. Grau folgt hier auf grau und das Ganze ist fast unaufhörlich piano gehalten: das Orchester deckt die Stimmen nicht, ist stets gedämpft, doch nie wird deswegen etwas vorgesungen, es giebt keine melodischen Sätze und keine

Digitized by Google

symphonische Verarbeitung, keine geschlossenen Formen und keinen logischen Entwickelungsgang, keine Kontraste und keine Einheitlichkeit, alles ist unbestimmt, locker, willkürlich, also höchst originell und neu, denn es scheint einer gewissen Kritik bedeutungsvoll, dass weder Wagners, noch Gounods oder Massenets Muster befolgt worden ist! Folgen kann man nun aber nur mit Sinn: dagegen kann man sinnlos leicht vereinzelt dastehen! Doch das Werk von Debussy ist nur ein ins äusserte getriebenes Beispiel einer in Frankreich stark vertretenen Tendenz: Alles einer Originalität zu unterordnen, welche hauptsächlich auf harmonischer Tüftelei, kühnen Zusammenstellungen seltener und neuer Akkordfolgen, beruht. Weingartners richtige Einwendung, dass harmonische Härten und Roheiten, die nicht einen bestimmten Zweck als Ausdrucksmittel erfüllen, wie sie eben Wagner gelegentlich benützte, durchaus nicht zu rechtfertigen sind, lässt dieses Verfahren als einen groben ästhetischen Fehler erscheinen. Auch die Orsola der Brüder Hillemscher, letzte Novität unserer grossen Oper, leidet unter diesem Übelstand, bei welchem kühle Reflexion die spontane instinktive Erfindungskraft allzu sehr verdrängt, so dass der Bühnenerfolg geradezu ausgeschlossen ist. Trotz mancher Vorzüge und reizvoller Momente hat diesmal aber der Parteigeist kein Meisterwerk verkündet: war bei Debussy alles grau, ging es immer piano zu, so ist vieles rot, klingt fast alles forte, und das zeugt doch immer mehr von Gesundheit ... Dem Publikum der grossen Oper aber, welches hauptsächlich durch das Vergnügen des Auges gefesselt wird, ist durch das bewegte und blutige, aber doch ziemlich banale Libretto von Gheusi wenig Gelegenheit zum Ergötzen an dekorativem Schmuck geboten. Demnach erklärt sich Orsolas rasches Dahinscheiden, auch gegenüber dem immerwährenden Scheinleben von Pelleas und Melisande.

Unterdessen erfreuen sich die Wagneraufführungen des „Festival lyrique" im Chateau-d'Eau, trotz ihrer unvermeidlichen Schwächen, eines grossen und aufrichtigen Erfolges. Der junge Pianist Cortot, der zwar stets durch seine vollkommene Kenntnis Wagnerscher Partituren und deren Ausführung am Klavier Erstaunen hervorrief, hat sich nun an die verhängnisvolle Aufgabe gemacht, mit mühevoll zusammengebrachten Kräften, mit einem Orchester „ad hoc", an dessen Spitze er sich mit jugendlichem Eifer als improvisierter Kapellmeister stellte, mit Hilfe von Mitteln, welche ihm eine Privat-Gesellschaft, die „Société des grandes auditions de France" zu Gebote brachte, in einem eigens eingerichteten Theater, die Riesenwerke seiner Heimatstadt zu enthüllen. Freilich trägt das Unternehmen den Stempel der Hast und der Unbeständigkeit: doch ist das beste angestrebt worden, manches ist hervorragend, vieles beachtenswert, alles ganz schicklich. In erster Linie ist Frau Litvinne als Brünnhilde in der Götterdämmerung wie auch als Isolde, in vokaler Hinsicht unübertrefflich, in dramatischer bedeutend. Die beiden Helden sind ihrer kaum würdig: Herr Dalmores ist ein musikalischer, aber trotz allen Forcierens nicht überwältigender Siegfried, Herr van Dyck ein trotz des Mangels an Stimme arg detonierender Tristan. Reizend gesungen war das Trio der Rheintöchter in der Götterdämmerung. Frl. Olitzka sang Waltraute und Brangäne in einer von Intelligenz zeugenden Weise. Als Waltraute brachte auch Frl. Melgounoff ein sehr schönes Organ zu bester Geltung. Der Kapellmeister Cortot erwies sich strebsam und umsichtig, feurig und sicher. Zunächst soll am Dirigentenpulte Hans Richter erscheinen. Bisweilen weckt beim Publikum und in Musikerkreisen Tristan eine regere Teilnahme als die Götterdämmerung: sei es, dass das Werk, seit Lamoureux es einführte, sich hier mehr eingebürgert hat, sei es, dass das allgemein Menschliche und die Einheitlichkeit der einzigen Liebestragödie sie zugänglicher macht, als die mehr national-germanische, mit mannigfaltigen Episoden überladene Götterdämmerung, welche übrigens ohne die geringste Kürzung gegeben worden ist. Sigismund Stojowski.

PRAG: Es gehört zur Betriebstechnik der Direktion Angelo Neumanns, die Saison mit einem vollen Akkord zu schliessen. Auch diesmal hatten wir unsere „Maifestspiele", die in ihrem ersten, Wagner gewidmeten Teile berühmte Gäste, die Kurz

(Elisabeth), Wittich (Elsa), Sucher (Isolde), Götze (Fricka), Gulbranson, Plaichinger (Brünnhilde) und Bertram (Wolfram, Kurwenal, Sachs, Wotan), Winkelmann (Lohengrin, Tristan), Slezak (Walther), Friedrichs (Beckmesser), Schelper (Alberich), Lieban (Mime), Kraus (Siegfried) brachten. Den Mittelpunkt bildete eine besonders gelungene Meistersingeraufführung. Solchen Jubel hat man selbst im theaterfreudigen Prag kaum je erlebt. Die Leitung des Cyklus lag in den Händen Leo Blechs. Nur den Tannhäuser dirigierte Nikisch, den Tristan Richard Strauss. Hieran schloss sich ein Gastspiel des Berliner Verdiensembles: Maskenball, Traviata, Aïda, Norma. Ich huldige nicht ganz dem Kultus, den man in Berlin mit dem Orchesterpantomimiker Vigna trieb, wenigstens schätze ich die Künstlerschaft einer Macchi, einer Guerini, eines Sanmarco viel höher ein. Solche Sänger hat auch Italien nur in ganz vereinzelten Exemplaren. Zwar wollte die sinnliche italienische Muse nach den tieferen Wirkungen des Musikdramas nicht recht verfangen, die „Norma" bedünkte uns schier unerträglich. Aber der Zweck, das Publikum mit einer kräftigen Anregung in die Ferien zu entlassen, ist erreicht worden und die italienischen Opern (Aïda ausgenommen) sind mit deutschen Sängern wieder für eine Saison unmöglich. — Das tschechische Theater brachte am Schluss der Saison noch Lalos Oper „Roi d'Ys". Ein Missgriff. Dieser Erstling des Wagnerianismus in Frankreich kommt jetzt zu spät. Manch feiner Zug im Detail. Aber das Ganze: requiem aeternam!

Dr. Batka.

KONZERT

CINCINNATI: Das diesjährige Musikfest umfasste im ganzen fünf Konzerte, zwei Nachmittags- und drei Abendkonzerte, die in der Musik Hall, dem musterhaften, modernen Konzertsaal Cincinnatis, abgehalten werden. Also numerisch ein Rückgang gegen die sieben Konzerte des letzten Festes, und gerade deshalb ein Fortschritt, wenn anders die äussere Beschränkung — zu Gunsten innerer Ausgestaltung und Vertiefung — als Zeichen der Meisterschaft gelten kann. Auch in der Anzahl der als Solisten engagierten Künstler kein marktschreierischer Bombast, sondern sieben Künstler von klangvollen Namen, die die Solopartieen vertreten. Aber ein durch die Jahre hindurch geschulter Chor von 500 Personen, und als herrlichen Mittelpunkt und Rückgrat des Ganzen das unvergleichliche Orchester des Herrn Thomas, auf beinahe 200 Köpfe verstärkt. Dazu die berühmte Konzertorgel der Musik Hall, von zwei der bewährtesten Organisten gespielt. Solchen herrlichen Mitteln steht die Reihe der ruhmvollen Komponistennamen gegenüber, die die Programme zieren: Bach, Beethoven, Brahms, Händel, Gluck, Mozart, Berlioz, Wagner, und von noch Lebenden: Richard Strauss, der Engländer Elgar, der Böhme Suk, der Franzose Massenet und der jüngstverstorbene Franck. — Das Anfangs-Konzert brachte die „Seligkeiten" des französischen Komponisten César Franck, dem auch die Nachwelt Kränze zu flechten anfängt, die ihm die Mitwelt verweigerte. Als Solisten wirkten in diesem Konzerte mit die Damen: Frau Marie Zimmermann, Fräulein Clara Turpen, Frau Gertrud May Stein und die Herren: Ellison van Hoose, Andrew Black, Gwilyn Miles und Ben Davis. Die Einleitung bildete, würdig-charakteristisch, die grosse Orgeltoccata in F, von Herrn Friedrich Wolle vorgetragen. Die hohen Schönheiten des Konzertes fanden von seiten des mehrtausendköpfigen Publikums begeisterte Aufnahme. Das zweite Konzert brachte ein reich-abwechselndes Programm, in welchem der Wunderbau der Eroica-Symphonie von Beethoven den Kernpunkt bildete. Der erste Teil dieses Konzertes brachte die D-dur-Suite für Orchester von Bach, Scenen aus Glucks Orpheus, von Frau Stein und die Arie aus Don Juan: „Il mio tesoro", von Herrn Davis vorgetragen. Den Beschluss bildeten Wagner-Exzerpte aus der „Walküre", mit Herrn Black in Wotans Abschied. — Die musikalische Gross- und Wundertat des Festes bildete die unermessliche hohe Messe in H-moll von Bach, welche von Herrn Middelschulte mit einem H-moll-Präludium und Fuge von Bach für Orgel stilvoll eingeleitet wurde. Die Messe

Digitized by Google

unverkürzt zur Aufführung zu bringen, ist eine Riesenaufgabe, und bei der Seltenheit der Begebenheit und der immensen Schwierigkeiten kann man nur mit Bewunderung von der Aufführung sprechen, ohne sich den erhabenen Gesamteindruck durch weniger gelungene Einzelheiten verkümmern zu lassen. Es war erhebend, zu sehen, wie das Publikum nicht nur bequem, ohne Anstrengung unterhalten sein wollte, sondern die ungemessene Grösse des doch so rein-menschlichen Bach mit Aufmerksamkeit und Liebe zu ahnen, zu fassen bestrebt war, wobei denn der Beifall stellenweis in hellem Jubel ausbrach. Bei den Schlusskonzerten liess Theodor Thomas auch die Komponisten anderer Nationalitäten zu Worte kommen. Und das ist billig, und ein Beweis des vorurteilsfreien Eklektizismus. Denn wie schon Schumann schrieb: „In der That scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emanzipieren wollen; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. — — Und wie sie alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unseren Grossen vergleichen können, und niemand hat dies noch leugnen wollen." Gustav Frese.

KIEL: VI. Schleswig-Holsteinisches Musikfest. Das in hochwogender Begeisterung soeben abgeschlossene Musikfest gestaltete sich zu einem musikalischen Ereignis, das seine belebenden Strahlen sicherlich noch weit in die Zukunft vorauswerfen wird. Der Schleswig-Holsteiner ist durch und durch konservativ, bei ihm muss es folgerichtig so bleiben, wie es schon vor Jahrzehnten gewesen, und diese, alles durchdringende Charaktereigentümlichkeit hat unserer Kunst einen Hemmschuh angelegt, der für die grossen provinzialen Feste der musikalischen Kunst typisch geworden ist: dieselben Dirigenten, dieselben Chöre und dieselbe Art des Programms. In diese seit langem stauenden Gewässer fuhr diesmal ein Sturm, den der Festdirigent, Generalmusikdirektor Steinbach, aus den wärmeren Regionen mitbrachte. Dieser Südwind hat die Flut einmal in Wallung gebracht und sicherlich manches Eiland unterspühlt, von dem ein, von seiner Leistungsfähigkeit völlig überzeugter Gesang-Verein seine Heerscharen zu den Schleswig-Holsteinischen Musikfesten stellte. Eine Beethovensche Missa zu singen, ist nicht allen Vereinen gegeben, und wenn nicht der Kieler Gesangverein mit Aufopferung und hingebender Treue unter seinem Leiter studiert und nachher all den mühseligen Proben unter dem Festdirigenten Stand gehalten hätte, wer weiss, wie es dann um das Endresultat des Musikfestes bestellt gewesen wäre! So aber kann das künstlerische Ergebnis im allgemeinen als ein wider Erwarten befriedigendes, im besonderen für den Festdirigenten und den an der Spitze marschierenden Vereinen als ein glänzendes bezeichnet werden. Was der Festdirigent in den Tagen geleistet hat, ist in hohem Grade bewunderswert zu nennen. Wer die einzelnen Phasen der Vorbereitung erlebt hat, der muss staunen über die Fülle der Willenskraft, über die Energie der Empfindung, vermöge welcher Generalmusikdirektor Steinbach das zum grössten Teil ihm und einander fremden Elementen zusammengesetzte Orchester seinem Willen unterthänig machte. Freilich, sein Meininger Orchester erreichte es naturgemäss nicht, aber seine Energie schuf es zu einem Klangapparat, wie die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste es noch nicht erlebt hatten. Die C-moll-Symphonie von Brahms, das dritte Brandenburgische Konzert von Bach und die Neunte von Beethoven bewiesen das zur Genüge. Diese drei „grossen B" beherrschten das mit grossem Geschick und künstlerischem Feinsinn zusammengestellte Programm. — Der erste Tag brachte die Missa solemnis von Beethoven. Das Klangergebnis des Chors entsprach zwar nicht den das Podium füllenden 400 Sängern und Sängerinnen, ein Genuss aber war es, den Intentionen Steinbachs zu folgen, der das

unvergleichliche Werk zu neuem Leben erweckte. Ihn unterstützte ein Solo-Quartett, wie wir es hier noch nicht gehört haben. Frau Nordevier-Reddingius entzückte ebenso durch ihren süssen, klaren Sopran, wie durch ihre absolute musikalische Sicherheit und Vornehmheit. Fräulein Philippi aus Basel brachte die Altpartie fein musikalisch, wenn auch nicht in ungetrübter Reinheit, und Professor Messchaert musizierte wieder einmal meisterhaft, obgleich die Anstrengungen der verflossenen Konzert-Saison an seiner Stimme nicht spurlos vorübergegangen sind. Nur von Zur Mühlen passte nicht recht mehr, wenigstens bei der Missa, zu diesem Quartett. — Frl. Philippi sang dann die Alt-Rhapsodie von Brahms, in der sie mit dem in letzter Stunde gerufenen Kieler Lehrer-Gesangverein, dem sich die Mitglieder des Kieler Gesangvereins anschlossen, einen grossen Triumph feiern konnte. Die schon erwähnte C-moll-Symphonie von Brahms, in wunderbar eindrucksvoller Weise von Steinbach wiedergegeben, beschloss das Programm des ersten Tages. — Zwei Bachsche Kantaten „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern" und „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" leiteten den zweiten Tag ein. Diese beiden Werke waren für den gemischten Chor die bestgelungensten Leistungen. Professor Messchaert sang die zweite Solo-Kantate unvergleichlich. Drei Quartette von Brahms, von Jul. Spengel begleitet, waren, was feln musikalische Ausarbeitung des Solisten-Ensembles betraf, der Höhepunkt des zweiten Tages. — An Orchesterleistungen sind noch hervorzuheben: Das dritte Brandenburgische Konzert Bachs, welches vom Streichorchester in faszinierendem Schwunge ausgeführt wurde, und die das Fest beschliessende „Neunte" von Beethoven, in der der Chor seine letzte Kraft einsetzte. Freilich, für ihn war es ein verzweifelter Kampf, aber er bestand ihn, wenn auch nicht mit siegreichem Glanze, so doch mit einem alles befriedigenden Endziel. — Generalmusikdirektor Steinbach ging mit Lorbeer überhäuft vom Kampfplatz, ihm hat Schleswig-Holstein ein musikalisches Fest in hier nie geahnter Grösse zu verdanken. Möge die Begeisterung für eine ernste, heilige Kunst, die er in die Herzen der Hörer pflanzte, eine bleibende sein, möge sie Früchte tragen, die nicht mit den Festestagen vergehen. H. Johannsen.

PHILADELPHIA: Der Schluss der diesjährigen Musiksaison brachte noch manches Interessante, allein kaum etwas, was einer eingehenden Besprechung wert wäre. Die Bostoner brachten erst in ihrem letzten Konzert ihre erste und einzige Novität in dieser Saison, Kössiers symphonische Variationen, die dem Andenken Brahms gewidmet sind. Das Werk erfreute sich hier einer günstigen Aufnahme sowohl seitens des Publikums, als auch seitens der dem Neuen gewöhnlich abhoiden Kritik. Das hiesige philharmonische Orchester unter Leitung des Dirigenten Fritz Scheel brachte noch zum Schluss von grösseren Werken die Lisztsche Faustsymphonie mit Hinweglassung des Schlusschors und die Beethovensche Neunte gleichfalls ohne Schlusssatz. Es ist wohl fraglich, ob sich ein solches Vorgehen mit der den Meistern schuldigen Achtung verträgt. An tüchtigen Gesangsvereinen fehlt es hier nicht und es wäre nicht unmöglich gewesen, diese zur Mitwirkung zu gewinnen. Allein die gegenseitige Eifersüchtelei zwischen den Leitern unserer Musikvereine ist so gross, dass die Interessen der Kunst dem Persönlichkeitskultus hintangesetzt zu werden pflegen. Freilich wäre es bei dieser Sachlage besser, jene Werke unaufgeführt zu lassen. Bedauerlicherweise hat die hiesige Kritik diese Barbarei nicht gerügt, und so ist es nicht ausgeschlossen, dass wir in der nächsten Saison neben der unvollendeten H-moll Symphonie Schuberts, eine Reihe von Symphonieen hören werden, denen die Vollendung künstlich genommen wurde, eine Art musikalischer Torsofabrik. In einem Lande, wo der Grosskaufmann Wanamaker seinen Kunden kein grösseres Konzertvergnügen zu bereiten weiss, als ihnen den Mendelssohnschen Hochzeitsmarsch zu gleicher Zeit auf sechzehn Klavieren vortrommeln zu lassen, wo die anerkanntesten Musiklehrer und Organisten sich nicht entblöden, für Geld und gute Worte an einer solchen musikalischen Abschlachtung teilzunehmen, ist eben auf musikalischem Gebiete alles möglich. Die

hiesige Choral Society, die bedeutendste Vereinigung für gemischten Chorgesang, hat ihrer etwas einförmigen Geschichte in dieser Saison ein Ehrenblatt hinzugefügt. Bisher beschränkte sich ihre Thätigkeit auf die alljährliche Vorführung des Händelschen Messias nach Londoner Muster. Viel Mühe haben die Proben dazu nicht gekostet, da die Mitglieder das Werk schon auswendig zu singen imstande waren. Der einzige Wechsel bestand in den Solisten. In dieser Saison hat sich die Gesellschaft endlich aufgerafft und die Bachsche H-moll-Messe zur Aufführung gebracht. Es war die überhaupt erste Aufführung einer Bachschen Messe in Philadelphia. Die Proben wurden den ganzen Winter hindurch abgehalten, da es keine Kleinigkeit war, die schwierigen Chöre mit den solcher Aufgaben nicht gewohnten Sängern einzuüben. Der Erfolg war aber auch über alles Erwarten glänzend, wenngleich Solisten und Orchester vieles zu wünschen übrig liessen. Das Hauptverdienst um diese musikalische That gebührt dem tüchtigen Leiter dieser Chorvereinigung Mr. H. G. Thunder. — Von Solisten hörten wir wiederholt Paderewski, der Schumann und „seinen" Chopin wundervoll spielte, sich aber vergeblich mit der Mondscheinsonate abmühte, und neuerlich Kubelik, der mit dem Vortrage des Mendelssohn-Konzertes bewies, dass er mehr als blosser Techniker ist. Der jugendliche „Zaubergeiger" Florizel Reuter vermochte aber trotz der riesigsten Reklame keinen Erfolg zu erzielen. Die Ära der Wunderkinder ist nun auch für die Vereinigten Staaten, besonders im Osten vorüber. Wir halten uns jetzt auch auf musikalischem Gebiete an das Wort Lincolns, der es nie begreifen konnte, weshalb man die Früchte unreif vom Baume pflückt, anstatt hübsch abzuwarten, bis sie einem von selbst reif in den Schoss fallen. Es erübrigt nur noch etwas über die Veranstaltungen unserer deutschen Männergesangvereine zu sagen. Allein es ist wahrhaftig fraglich, ob dies noch in den Rahmen eines „musikalischen" Berichtes hineingehört. Der berühmteste unserer Vereine, der „Junge Männerchor" feierte sein fünfzigjähriges Gründungsfest mit zwei grossen Konzerten, die nur die Inferiorität seiner Leistungen gegenüber denen des Newyorker und selbst des Newarker „Arion" ergaben. Bald darauf fand (ob blos post hoc oder auch propter hoc, wollen wir dahingestellt sein lassen) ein Direktionswechsel im Verein statt. Der gegenwärtige Dirigent ist Herr Louis Koemmenich von Brooklyn, von dessen musikalischer Tüchtigkeit man sich vieles verspricht. Einen Einfluss auf das amerikanische Musikleben üben diese Vereine schon aus dem Grunde nicht aus, weil sich die englisch sprechenden Amerikaner den Festen und Veranstaltungen derselben fernhalten. Das hindert aber nicht, dass hier so oft von den ungeheuren Verdiensten der deutschen Gesangsvereine um das amerikanische Musikleben gesprochen und geschrieben wird. Weshalb auch nicht? Ist doch selbst den Pianolas und Äolions, diesen geisttötenden Musikautomaten, die nur desto schlimmer wirken, je vollkommener sie sind, das Verdienst der Hebung des Musikgeschmackes von ernsten Kritikern zugeschrieben worden. Es muss auch solche Käuze geben.

Dr. Martin Darkow.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der frischen, an Mozarts Feinkunst gemahnenden Arie von Giuseppe Sarti schreibt uns der Herausgeber Herr Max Arend:

Der italienische Text ist roher, enthält z. B. die Stelle „magli voglio far crepar", die ich mit „wartet nur, ich werd' euch lehren" übersetzt habe. Jedoch hielt ich es für meine Aufgabe, so treu zu übersetzen, dass überall die Interpretation der Musik verständlich und original bleibt. Wie wenig das früher als Aufgabe des Übersetzers aufgefasst wurde, lehre ein Vergleich mit der (Andréschen?) Übertragung, die im Druck (Hamburg bei Michaelsen 1791) vor mir liegt, und allerdings vor meiner Übertragung den Vorzug hat, Verse zu bieten:

Um Verzeihung, meine Herren, Um Verzeihung, ich muss gehn. Wollen Sie mich hier erwarten, Werden wir uns wiedersehn. Bald vielleicht — vielleicht erst morgen — Übermorgen — oder später — Bleiben Sie so lang hier stehn.	Meine Herren, um Verzeihung, Um Verzeihung, ich muss gehn. Thorheit grenzet nah an Liebe, Öftera pflegt das zu geschehn; Doch zwei Thoren, wie die beide, Hat die Welt noch nicht gesehn.

Die Bühnenanweisungen rühren von mir her, und verfolgen den Zweck, zu einem fein herausgearbeiteten Vortrag anzuregen.

Ein Porträt Sartis war ungewöhnlich schwer zu beschaffen. Alle grossen Antiquare Deutschlands und Italiens konnten keines besorgen, selbst die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt es nicht. Dagegen befindet sich in der Musikbibliothek Peters in Leipzig der auf Seite 1711 erwähnte Kupferstich, etwa 40 Künstler vereinigend von dem wir einen Ausschnitt, den Kopf Sartis enthaltend, mit gütiger Erlaubnis des Bibliothekars Dr. Schwartz photographisch aufnehmen lassen konnten.

Dem Viotti-Aufsatz fügen wir zunächst das Testament, dessen rührenden Inhalt unsere Leser auf Seite 1742 u. ff. übersetzt vorfinden, an. — Das Titelblatt der Six Duos Concertants, von ausserordentlicher Seltenheit, trägt Viottis Porträt, nach einem Gemälde Georg Chinnerys gestochen. Das Nähere entnehme man der Seite 1739. Ein ganz ähnlicher Kopf, von P. Guérin gemalt und von Lambert gestochen (das Original gehörte dem Violinisten Cartier) erschien in Fayolles Notices sur Corelli, Tartini, Gavinié, Pugnani und Viotti (Paris 1810). Die Auflage des Buches wurde vernichtet und die Porträts später einzeln verkauft.

Noch ein anderes sehr seltenes Bildnis Viottis sei bei dieser Gelegenheit bekannt gegeben: es ist nach einem Miniaturgemälde Trossarellis reproduziert und von Herrn van der Straeten auf Seite 1636 eingehend geschildert. Den Schluss bilden die Porträts von Viottis edler Freundin Madame Chinnery, deren schöner Tochter und Sohn, ebenfalls von Trossarellis Meisterhand. (Sämtlichen Illustrationen liegen Originalaufnahmen zu Grunde, die Herr van der Straeten zum Schmuck seines Artikels eigens aufgenommen hat.)

Die Vorlage zu Alexander Ritters Porträt, die auf der Rückseite die launigen Worte: „Habt ihr je etwas Schöneres gesehen? Ich nicht!" trägt, verdanken wir der Güte von Fräulein Hertha Ritter, der Tochter des Komponisten.

Das Bildnis Théodore Gouvys überreichen wir zur Erinnerung an den 80. Geburtstag des fruchtbaren Komponisten. Er ist am 21. Juli 1822 geboren.

Digitized by Google

Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Digitized by Google

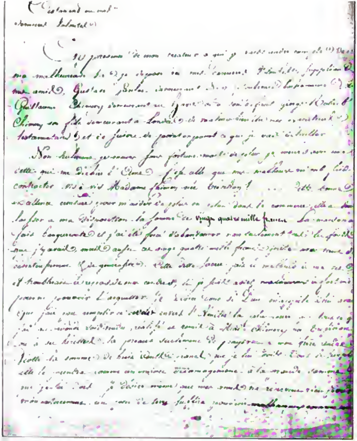


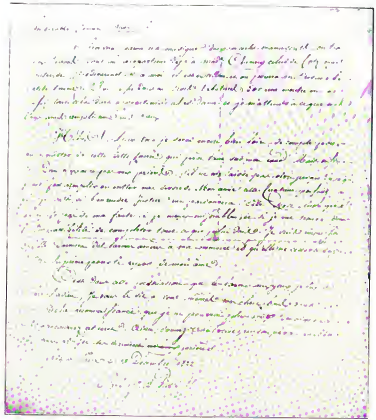
Die Musik

I. 19

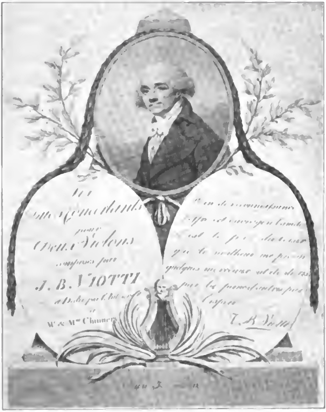
PORTRÄTGRUPPE MIT DEM KOPF
GIUSEPPE SARTIS († 28. JULI 1802)
Ausschnitt aus Scottis Kupferstich „Parnass"

Digitized by Google





DAS TESTAMENT J. B. VIOTTIS



NACHBILDUNG DER TITELSEITE VON VIOTTIS SIX DUOS CONCERTANTS MIT DER WIDMUNG AN MR. UND Mme. CHINNERY o o o o o o

I. 19

Digitized by Google



J. B. VIOTTI

Nach einem Miniaturbild von Trossarelli

I. 19

Digitized by Google



Mme. CHINNERY



KAROLINE CHINNERY



WALTER CHINNERY

I. 19

ZU DEM AUFSATZ „J. B. VIOTTI“ VON E. VAN DER STRAETEN
NACH MINIATURPORTRÄTS VON TROSSARELLI o o o o

Digitized by Google



ALEXANDER RITTER

I. 19

Digitized by Google



Théodore Gouvy. 1890.

* 21. JULI 1822

I. 19

Digitized by Google

ARIE

aus

Fra i due litiganti il terzo gode

von

GIUSEPPE SARTI

(1780)

Nach der Ausgabe von 1787 bei Toricella in Wien
mit neuem deutschem Text versehen von
MAX AREND

I. 19



Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

DIE MUSIK

Wahlspruch



Richard Wagner
Luzern, 8. November 1869

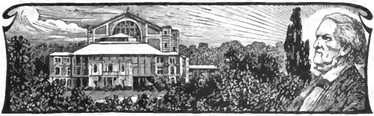
II. JULI- UND I. AUGUSTHEFT
1902
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google



Zeichnung von C. Zander

Digitized by Google



DER BAYREUTHER FESTSPIELGEDANKE

Von Houston Stewart Chamberlain-Wien

Festspiele, Meisterspiele, Heroenaufführungen! Ganz Deutschland ist voll davon; und der Gedanke, den Richard Wagner vor fünfzig und etlichen Jahren fasste und der während vierzig Jahren als die praktisch undurchführbare Extravaganz eines eitlen, allzubegehrlichen Künstlers verhöhnt und bekämpft wurde, scheint auf dem besten Wege, „Mode" zu werden. Und dennoch — oder vielleicht gerade deswegen — wird mancher sich mit den Nürnberger Meistern fragen:

„Soll man sich freu'n? oder wär' Gefahr?"

Jedenfalls wird sich jeder das fragen, der wirklich weiss, was Wagner ursprünglich gewollt und was er und seine Nachfolger in Bayreuth erstrebt und in einem zu hoher Bewunderung herausfordernden Masse erreicht haben. Denn ihm kann es nicht verborgen bleiben, dass unter dem selben Schild entgegengesetzte Ideale am Werke sind. Nicht gern möchte ich feindselige Polemik in Festesstimmung hineintragen; vielmehr will ich ohne weiteres anerkennen, dass für abweichende Auffassungen auf dieser weiten Welt Platz ist und dass man es keinem Theaterunternehmen verübeln kann, wenn es einen Teil der durch Wagners Genie gewonnenen Ergebnisse sich aneignet und einen anderen Teil abweist, entweder weil es kein Verständnis dafür hat, oder weil es seine Unfähigkeit, den Anforderungen zu genügen, einsieht. Suum cuique! Lassen wir also den anderen das ihrige, doch versuchen wir, uns über das Unterscheidende der Bayreuther Festspiele klar zu werden.

Zu Grunde lag bei Wagner die heilig feste Überzeugung, das Theater sollte nicht — oder doch nur in untergeordneter Weise — der Zerstreuung einerseits und dem Gelderwerb andererseits, vielmehr sollte es den höchsten Zielen der Kultur dienen. „Im Theater," schreibt er, „liegt der Keim und der Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung." Darum kommt es zunächst auf zweierlei an: die wirtschaftliche Grundlage des Theaters muss geändert werden, die Gemütsverfassung, in welcher das Publikum das Theater betritt, muss geändert werden. „Nur

Digitized by Google

dann wird das Theater den höchsten und gemeinsamen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehres ausmachen, wenn es aufgehört haben wird, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet." So lautet die eine Forderung; über die andere äussert sich Wagner: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen."

Das sind die zwei Wurzeln, aus denen der Festspielgedanke Wagners hervorwächst. Moralisch betrachtet, ist es eine zwiefache Veredelung, die er erstrebt: die Faktoren, durch welche das Kunstwerk in die Erscheinung tritt, sollen in jeder Beziehung auf eine höhere Stufe gehoben werden; die Zuhörer aber sollen nicht bloss neue Forderungen an die Aufführung, sondern vor allem an sich selbst stellen und einsehen lernen, dass grosse Kunstereignisse nicht ohne die Mitwirkung eines „allmächtig mitgestaltenden Publikums" (wie Wagner sich ausdrückt) zustande kommen können.

Aus diesen Prämissen ergiebt sich von selbst der eigentliche Festspielgedanke: die Veranstaltung seltener, ausserordentlich sorgfältig vorbereiteter Aufführungen an einem abseits gelegenen Orte. Von dem Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters, vom Jahre 1848 an, bis zu der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses, 1872, und bis zu dem Entschlusse, die Festspiele nicht nur den „mitschöpferischen Freunden", sondern dem grossen zahlenden Publikum ohne weiteres freizugeben, 1882, hat der grosse Meister die verschiedensten Pläne ausgearbeitet und hat er sich bereit gefunden, verschiedene Kompromisse einzugehen, damit sein Gedanke nur kenntlich in die Erscheinung trete. „Das Publikum muss durch Thatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis darnach geweckt werden." Ganz ohne Kompromiss ging es auch in Bayreuth nicht ab, doch dürfen wir mit Freude feststellen, dass das jetzige Bayreuth das Ideal Wagners weit reiner verkörpert, als dies bei den früheren Plänen mit Dresden, Zürich, Weimar, München der Fall gewesen wäre. Kein Hof- und kein Stadttheater hätte sich mit einem Verzicht auf den Gelderwerb einverstanden erklären oder sein Repertoire auf lange der Festspielvorbereitungen wegen unterbrechen können. Ja, gestehen wir es unumwunden: einzig der Umstand, dass das Festspielhaus im ungeteilten Besitze Wagners und seiner Erben verblieb, hat die Fortführung von Festspielen in seinem Sinne ermöglicht, denn hierdurch allein war die unbedingte Selbstlosigkeit des Unternehmens, seine Verwaltung à fonds perdu mit unantastbarem Grundstock möglich — ganz abgesehen von der Befähigung zur künstlerischen

Digitized by Google

Leitung. Und wenn auch die Zulassung jedes beliebigen hinzugereisten Zuschauers gegen Lösung einer Eintrittskarte Wagner in der Seele zuwider war und er sie nur „notgedrungen" ein Jahr vor seinem Tode zugab, gerade hierdurch hat sich Bayreuth nach und nach eine eigene Gemeinde aus aller Herren Länder erzogen, Leute, die Wagners Festspielgedanken erfasst haben und seinem in diesem Gedanken verkörperten allgemeinen Kulturideal heute auf den verschiedensten Gebieten leben.

So viel nur über die praktisch-geschäftliche Seite. Künstlerisch ist das Ziel: „Jede Aufführung muss den Stempel möglichster Vollendung an sich tragen." Heisst aber hier „Vollendung" das Zusammentrommeln möglichst vieler „Sterne"? Über diese Unsitte, die jetzt wieder üppig aufblüht in vielen Festspielen — bei denen die Hauptdarsteller kontraktlich von dem Besuche auch nur einer einzigen Probe entbunden sind! — urteilt Wagner: „Man füttert den Mimen mit Leckerbissen und lässt den Dichter verhungern. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur steckt, wird, wiederum mit dem alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmässige Gefallsucht." Was Wagner erstrebt, steht hiervon so fern wie nur irgend möglich. Es ist — in geistiger Beziehung — die vollkommene Durchdringung der dramatischen Absicht des Dichters, — in technischer Beziehung, die „absolute Korrektheit". Dagegen gesteht er der Virtuosität der Mittel, rein als solcher, so wenig Wert zu, dass er häufig betont, die Aufführungen an deutschen Provinztheatern seien durchwegs besser als die an den grossen Hoftheatern, dass er behauptet: „Auch die geringsten Mittel sind fähig, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen", und dass er hinzufügt: „Wo eine so verwirklichte künstlerische Absicht dem Publikum vorgeführt wird, handelt es sich nicht mehr um eine Kritik der Mittel; das Publikum hat nicht mehr in Bezug auf sie zu wünschen und zu sorgen, keine Vergleichung mit anderen (Mitteln) mehr anzustellen." Die Vergleichung soll eben ein anderes betreffen: die Vollendung des ganzen, die Art, in welcher „die künstlerische Absicht verwirklicht worden ist".

Als Wagner nun sah, dass sein Bayreuth, obwohl es nicht ganz sein Ideal verkörpern konnte, doch nach beiden Richtungen hin das von ihm Erstrebte klar genug andeutete — da schuf er sein letztes Werk, Parsifal, zur Weihe dieser einen, einzigen Bühne und beschritt damit, wie er sagt, „eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre". Dieses Werk ist seinem Bühnenfestspiel — dem Kulturgedanken seines ganzen Lebens — heilig. In ihm hat er — wie er selber kurz vor seinem Tode sagte — „eine Anleitung" hinterlassen, eine Anleitung

zu dem vollen Verständnis dessen, was ihm vorschwebte, wenn er so Überschwängliches von der Bühne und ihrem Einfluss auf die Geistesbildung der Menschheit erwartete.

So besitzen wir denn die eine, dem ganzen Geist ihrer Anlage und ihrer Absicht und ihres Wirkens nach einzige und unvergleichliche Bühne, und diese hohe Stätte besitzt ein nur für sie erdachtes, nur an diesem Ort mögliches Werk erhabenster Religiosität. Wer bedenkt, wie hier erstens der Gedanke, zweitens dessen Verwirklichung, und drittens die Weihe dieser Verwirklichung ineinander greifen, wird das Unterscheidende der Bayreuther Festspiele klar erkennen.



Digitized by Google

RICHARD WAGNERS
erster Entwurf zu den
MEISTERSINGERN VON NÜRNBERG
Marienbad, 16. Juli 1845

Vorbemerkung

Wenn wir in der glücklichen Lage sind, im folgenden unseren Lesern und allen Freunden der deutschen Kunst mit der **ersten Veröffentlichung** der ursprünglichen Prosa-Skizze der „Meistersinger" eine Gabe von seltener Bedeutung zu bescheeren, so sei hier zuvörderst unser inniger Dank denen dargebracht, die uns durch ihre Güte in den Stand gesetzt haben, diese „Ur-Meistersinger" im getreuen Wortlaut zu publizieren: vor allem der Besitzerin des Originals, Frau **Mathilde Wesendonck**, der edlen und hochherzigen Gönnerin des Meisters und seiner Kunst, die uns eine genaue Kopie zur Verfügung gestellt hat, sodann dem **Hause Wahnfried**, das uns den Abdruck freundlichst gestattet hat.

DIE MEISTERSINGER.
KOMISCHE OPER IN 3 AKTEN

I. Akt.

Eine Kapelle in der Sebalduskirche zu Nürnberg, seitwärts dem Schiff zugehend. Schluss der Vesper — man hört das Orgel-Nachspiel. Kirchgänger verlassen den Dom.

Ein junger Mann nähert sich einem jungen, reichen Bürgermädchen, — sie hat ihn erwartet und ermahnt ihn zur Vorsicht. Flüsterndes, aber leidenschaftliches Gespräch, mehreremal unterbrochen durch den Wiedereintritt der Orgel und durch die ängstlichen Erinnerungen des Mädchens zur Vorsicht, denen der junge Mann, immer mit einem gewissen geräuschvollen Ungestüm, sich hinter eine Säule verbergend, nachkommt, wodurch das Mädchen jedesmal in nicht geringe Pein gerät. Je nach jeder Unterbrechung der Art beginnt allmählig wieder die Fortsetzung ihrer Unter-

Digitized by Google

haltung — folgenden Inhaltes: Der junge Mann, Sohn eines verarmten Ritters, ist nach Nürnberg gekommen, sich um die Aufnahme in die Zunft der Meistersinger zu bewerben: er liebt glühend die Dichtkunst, und ist zu dieser Liebe entflammt durch das Heldenbuch, Wolframs Werke, u. dergl. Er hatte sich bei dem Ältesten der Zunft gemeldet, und dort dessen Tochter kennen gelernt; beide liebten sich schnell. Um die Tochter bewirbt sich aber der Merker: der Alte hat jedoch die Bedingung gestellt, dass nur der die Gunst seiner Tochter erhalten solle, der bei dem öffentlichen Singen auf der Johanniswiese — bei welchem das Volk den Preis zu erkennen hat — diesen ersten Preis erhalte. Die Tochter hat dazu noch die besondere Bedingung auszuwirken gewusst, dass auch sie zu diesem Preise übereinstimmen müsse. Auf diese Bedingung baut das junge Paar seine Hoffnung. Der junge Mann will sich heute noch in die Zunft aufnehmen lassen; denn nur als solchem wird es ihm erlaubt, in dem öffentlichen Singen mit aufzutreten. Besorgnisse, Hoffnungen. Sie verabreden sich zu einem Stelldichein diesen Abend am Hause des Vaters. Das Mädchen wird durch die Haushälterin abgerufen; als die beiden Frauen sich entfernen, bemerkt die Alte den Lehrburschen des Hans Sachs — sie ruft ihm halblaut zu: (schmachtend) „David!" Er antwortet verschämt „Frau Magdalene!" Der junge Mann hat sich ebenfalls verloren. Nach völlig beendigtem Gottesdienst treten nach und nach die Meistersinger ein. Ihnen ist zu ihren Versammlungen und Übungen diese Kapelle der Kirche nach dem Nachmittags-Gottesdienste überlassen. Diener der Meistersinger, unter ihnen auch der Lehrbursche des Hans Sachs, richten die Kapelle zur Sitzung der Meister her: Stühle, Bänke — Bücher — Tafeln werden aufgehängt, u. s. w. Einzelne Meister treten im Gespräche auf: man traut dem Sachs nicht recht und zweifelt, ob er es ehrlich mit der Zunft meine. — Der Alte und der Merker: letzterer sucht den Alten unbedingt zu seinen Gunsten für seine Brautwerbung zu stimmen. Der Alte wünscht aufrichtig, es möge dem Merker morgen der Preis zuerteilt werden. Der Merker hat Bedenken wegen der Stimme des Volkes, und wünscht lieber durch die Meister gerichtet zu werden. Der Alte: „Ihr habt ja noch die Stimme meiner Tochter" — er will nicht vom Übereinkommen ablassen. —

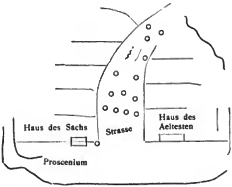
Hans Sachs tritt dazu: die Versammlung ist vollständig; einzelner Namensaufruf: — die Sitzung beginnt. Der Alte eröffnet feierlich seine Absicht, das morgende Johannis-Singen zur Brautwerbung zu benutzen; es könne nur das Ansehen ihrer Kunst vermehren, wenn sie ab und zu dem Urteil des Volkes unterworfen würde; deshalb solle es die erste Stimme haben, die Meister die zweite, und wenn beide nicht übereinstimmen, soll die Braut den Ausschlag geben. Wer den ersten Preis gewinne, solle die Hand seiner Tochter erhalten: er wolle somit zeigen, dass die Zunft auch noch alte Rittersitte pflege, u. s. w. Man geht zur Aufnahme in die

Digitized by Google

Zunft: heute soll das Prohesingen stattfinden. — Der junge Mann wird eingeführt; er ist verwirrt und glauht vor einer Minnesinger-Versammlung zu stehen. — Nachdem er gehörig ausgefragt, wird er auf die Gesetze der Zunft verwiesen: die Beamten werden ihm vorgestellt: Hans Sachs ist für die Zeit Gesetzbewahrer: er muss dem jungen Mann sie vorlesen, und auf alle Erfordernisse aufmerksam machen. Hans Sachs thut dies alles mit Beimischung von Ironie: — den Meistern kommt sein Benehmen dann und wann hedenklich vor. Er redet dem jungen Mann scharf zu, so dass dieser ziemlich ängstlich und verschüchtert wird. Endlich soll sein Prohegesang heginnen. Der Merker setzt sich in Positur — ein Lehrling stellt sich an die Tafel, um die Fehler anzustreichen. — Der junge Mann fasst Mut — „in welchem Tone soll ich singen: von Siegfried und Grimmhilde?" — Die Meister erschrecken und schütteln die Köpfe. — Der junge Mann: „Nun denn, im Tone Wolframs von Parzival?" — Neuer Schreck, neues bedenkliches Kopfschütteln. — Der Merker: „Singt, wie's in den Gesetzen steht, die Euch bekannt gemacht." — Der junge Mann sammelt sich und heginnt mit grosser Befangenheit, aher mit steigender Begeisterung, einen Gesang auf das Loh der Dichtkunst etc. Der Merker lässt oft anhalten und Fehler anstreichen. Je hegeisterter er singt, desto mehr Fehler werden gemerkt: — Hans Sachs heohachtet ihn teilnahmvoll, und den Merker mit Ironie. Zunehmende Verwirrung des jungen Mannes; — immer mehr Fehler und Unterhrechungen — endlich fragt ihn der Merker, oh er fertig sei? „Noch nicht, noch nicht!" Der Merker — „die Tafel ist aher fertig!" — Die Fehler werden feierlich gezählt und erklärt: er hat viel Striche üher dem gewöhnlichen Verlust. — Stimmensammlung und feierliche Erklärung. „Haltet ein!" Der junge Mann will sich verteidigen — in der Seelenangst erhietet er sich, noch einmal zu singen — „Nichts da!" — Hans Sachs wirft sich dazwischen: er sucht den jungen Mann zu verteidigen, — er macht sich üher die Meister lustig: es entsteht Streit. Hans Sachs fordert den Merker auf, selhst zu singen, und er wolle den Merker nach seiner Weise ahgehen, um zu sehen, wie viele Fehler er machen würde. Der Merker weist ihn hoshaft zurück, — „man würde ihm, Hans Sachs, selhst zu Leihe gehen, wenn das Volk nicht wäre, das ihn so auf den Händen trage. Möge es nun mit seiner Poeterei stehen, wie es wolle; mit seiner Schuhmacherei stünde es nicht hesonders, „da seht, in solchen Schuhen soll ich morgen zur Brautwerhung gehen. Sorgt lieher, Meister Sachs, dass meine neuen Schuhe morgen fertig seien!" — Hans Sachs („Du sollst dran denken"): Streit. — „Das Gesetz werde vollzogen!" — Der junge Mann in der grössten Verzweiflung: „Erharmen Meister!" — Zum Schluss." — Feierliche Erklärung: „Der Fremde hat versungen!" — Er stürzt wie vernichtet fort. Die Versammlung trennt sich in grosser Aufregung.

Digitized by Google

II. Akt.



Feierabend. Spaziergänger kommen zurück nach Haus. Die Läden werden geschlossen. Der Lehrbursche des Sachs schliesst den Laden nach der Strasse zu. Frau Magdalene geht vorbei mit einem Korbe: „David"! „Frau Magdalene?" Sie steckt ihm etwas zu und geht in ihr Haus. David verzehrt's und seufzt dabei. Der Alte kehrt mit seiner Tochter vom Spaziergange zurück: sie setzen sich, um den milden Abend zu geniessen, noch einen Augenblick auf die steinerne Bank vorm Hause. Er macht sie auf die Wichtigkeit des morgenden Tages aufmerksam und empfiehlt ihr den Merker. Sie erkundigt sich ängstlich nach dem jungen Manne und erfährt zu ihrem Schrecke, dass er versungen habe. Sie ist in grösster Unruhe und Besorgnis und sucht hastig den Vater zum Eintreten zu bewegen. „Was hast du denn?" „Nichts!" Er geht in sein Haus. Sie bleibt einen Augenblick allein auf der Bank. Magdalene kommt und berichtet ihr, der Merker habe ihr begegnet und sie bewogen, sie zu bitten, den Abend am Fenster zu bleiben; er wünsche ihr erst sein Lied, mit dem er morgen den Preis zu erwerben gedenke, als Ständchen allein zu singen, um ihrer Stimme gewiss zu werden. „Ich werd' ihm dienen!" Sie ist in grösster Pein und weiss nicht, was beginnen; beide treten in das Haus. — Hans Sachs kommt von seinem Spaziergange zurück. — Er tritt von dem Platze aus bei sich ein, schliesst die untere Thüre des Ladens und weist David zur Ruhe, nachdem er sich ein Licht hat anstecken lassen. Dann lehnt er sich über die Ladenthür heraus, erquickt sich an der Luft, von der er sich nicht sobald trennen kann, gedenkt des jungen Mannes und verfällt in weiche, schwärmerische Stimmung. Der Liebhaber tritt in einem Mantel und mit dem Degen aus der Strasse auf; die Geliebte hat vom Fenster aus sein Kommen gesehen und eilt

ihm behutsam unter ihrer Hausthür entgegen: „Geliebte!“ **Sie**: „Ich weiss alles! O, Ihr habt versungen!“ „Ich Unglückseliger!“ — Verzweiflung! Der Geliebte in bitterster, aufgeregter Stimmung — zu der seine Enttäuschung über das Wesen der Meistersinger viel beiträgt — ist zum Äussersten entschlossen, er will die Geliebte entführen. — Alles ist vorbereitet, auf dem verarmten Schlosse seiner Väter sind sie sicher. Frau **Magdalenens** Stimme im Hause ruft den Namen des Mädchens —: Diese verbirgt den Geliebten schleunigst in der Thür und geht der Magdalene entgegen. **Hans Sachs** beobachtet Alles. — „Eine Entführung? Das ist ein verzweifelter Streich, den ich nicht zugeben darf!“ — Magdalene erinnert die Geliebte an den Merker: „Auch das noch!“ Sie bittet die Magd, sich statt ihrer am Fenster zu zeigen.*) — Diese fragt wegen ihres Verhaltens: „Sie solle ihr Missfallen an des Merkers Gesange zu erkennen geben.“ Magdalene willigt aus besonderen Gründen ein. — Das junge Mädchen kommt wieder ganz aus dem Hause zu dem Geliebten: — Der ermahnt sie zur Flucht — er erstaunt, sie in anderer Kleidung zu erblicken; sie beichtet ihm und sagt, sie erkenne in dieser Fügung die Begünstigung ihrer Flucht von seiten des Himmels. — Schon wollen sie fliehen, als die Geliebte aus Sachs' Werkstatt den hellen Lichtschein erblickt und ihn selbst erkennt. — „Wir sind verloren, der Sachs bemerkt uns!“ Der **Liebhaber**: „Der kann mein Feind nicht sein!“ „Trau' ihm nicht, er ist ein falscher Mann!“ „Er?“ „Der Vater hat mir's oft gesagt!“ — **Hans Sachs** verdüstert das Licht und stellt sich, als entferne er sich. — Der **Geliebte**: „Sei's durch alle Falschen der Erde, durch Hagen, der Siegfried erschlug etc., — ich rette dich!“ Als sie sich der Strasse zuwenden wollen, hört man das Horn des Nachwächters: der **Geliebte**, mit tragischer Gebärde die Hand an das Schwert legend: „Ha!“ — Die **Geliebte**: „Was willst du thun; den Nachwächter tödten?“ — Der Nachtwächter beginnt sein Lied und kommt dabei die Strasse herauf. — „Verdammt! Ein neues Hindernis!“ Sie ziehen sich abermals zurück. — Der Nachtwächter kommt vor, biegt links um, am Hause des Alten vorbei, wo das Paar hinter einem Baume versteckt steht, — und geht ab. — Der Merker ist dem Nachtwächter in geringer Entfernung nachgeschlichen: — als das Paar hervortritt, um zur Flucht auf die Strasse zu biegen, stösst ihnen der Merker auf. Sie zieht ihn eiligst zurück: „Um Gottes Willen! So haben wir uns schon verspätet! 's ist der Merker! Ach, er sollte uns hier nicht mehr treffen.“ „Mein Todfeind! hier will er singen? Zum Teufel er mit seinem Liede! Ich stoss' ihn nieder!“ „Barmherziger!

*) Die Geliebte und Magdalene vertauschen ihre äussere Begleitung [sic], nachdem die Geliebte ihr angeraten, ja nicht eher sich am Fenster zu zeigen, als bis der Merker beginne! (Dies alles kann von der Geliebten, nachdem sie aus dem Hause zurückgekommen, erzählt werden.)

Digitized by Google

Willst du uns unglücklich machen?“ Sie hält ihn ab! „Noch eine Geduld! Möge er schnell singen, dann sind wir frei! Tritt in das Haus, damit uns Frau Magdalene nicht erblickt.“ — Der Merker hat sich auf einen steinernen Sitz in einer Ecknische von Sachsens Hause niedergelassen, ergerift die Laute, lugt nach dem Fenster hinüber. — Hans Sachs, der die leisesten Unterredungen der Liebenden genau belauscht hatte, hat schnell einen Entschluss gefasst, sein Schustergerät an den Laden vorgebracht — und als der Merker die Laute stimmt, beginnt er, bei der nun hell leuchtenden Glaskugel, an ein Paar Schuhen zu arbeiten. Als endlich der Merker zu singen beginnt, fällt auch Sachs mit einem derben Schusterliede ein: — der Merker stutzt, fährt endlich wütend auf und schilt Sachs. Sachs: Er könne in der Nacht nicht arbeiten, ohne sich durch Gesang wach zu erhalten. Der Merker: „Wer ihn denn so spät in der Nacht arbeiten heisse gegen alles Christentum?“ Sachs: „Ei, habe er ihn nicht selbst so streng um die neuen Schuhe gemahnt? Wolle er sie zu morgen fertigen, müsse er schon die Nacht dazu nehmen!“ — Der Merker ist ausser sich: „Ich will eure Schuhe nicht. Schweigt und schliesst den Laden!“ Als er sich wieder zum Singen anlässt — beginnt Sachs noch lauter sein Lied. Der Merker ist in Verzweiflung, besondes da er nun gewahrt, wie seine vermeintliche Geliebte sich nun am Fenster zeigt. „Sie glaubt am Ende, das rohe Schusterlied sei mein Minnegesang, und lässt mich schmählich durchfallen! Meister Sachs, um des Himmels Willen, erbarmt Euch mein, schweigt und lasst mich ruhig singen.“ Sachs: „Jetzt kommen die Schuhe über den Leisten, lasst sehen, wie wir vielleicht beide, ihr mit Eurem Liede, und ich mit den Schuhen, zusammen fertig werden können. Lasst mich heute Nacht den Merker machen nach meiner Weise, und bei jedem, was mir an Eurem Liede nicht gefällt, schlage ich einmal auf den Leisten. Nun singt mir nur nicht gar zu gut, sonst geht Ihr morgen unbeschuht!“ — Nach längerem Dingen geht der Merker voll Ingrimm den Vorschlag ein: er verlässt sich auf die Fehlerlosigkeit seines Liedes. Er sieht, dass die weibliche Gestalt noch am Fenster ist, setzt sich und beginnt von neuem. — Grosse Verzweiflung des Liebespaares: — Der Merker singt. Sachs schlägt bei jedem Fehler laut auf den Leisten; jeder Schlag durchzuckt den Merker wie ein Messerstich; die Fehler und Schläge werden immer häufiger, am Schlusse eines Verses schlägt Sachs vielemal hintereinander auf den Leisten. Der Merker springt wütend auf. Sachs: „Ist Euer Lied fertig?“ Merker: „Noch lange nicht.“ — Sachs: „Die Schuhe sind fertig geworden!“ — Er zeigt sie zum Laden heraus. Der Merker singt aus Leibeskräften und ohne allen Absatz den letzten Vers, um nicht unterbrochen zu werden. Sachs lacht dazu überlaut. Frau Magdalene schüttelt heftig mit dem Kopfe, David hatte leise einen Laden nach der Strasse zu etwas geöffnet und

nach „Frau Magdalene“ schmachtend gerufen: er hat sie am Fenster erblickt, sie gab ihm aber nicht Antwort — er hört und sieht den Merker, bricht wie rasend aus dem Fenster hervor und schlägt mit einen Schemel auf den Merker los. Merker und Magdalene schreien um Hilfe. Die nächsten Nachbarn sind nach und nach bereits wach geworden, an allen Fenstern wird es lebendig, allmählich füllt sich auch die Strasse: der Merker prügelt sich mit David. Magdalene ruft vergebens David vom Fenster aus, abzulassen. Allgemeiner Aufruhr: Fragen und Toben. Sachs lacht unaufhörlich: die Liebenden in grösster Verzweiflung wollen endlich die allgemeine Verwirrung zur Flucht benutzen und stürzen sich in den Haufen. Sachs springt schnell aus dem Hause, schwingt den Knieriemen, macht sich Platz, haut David eins über, der den Merker loslässt. (Dieser macht sich schleunigst fort.) Sachs ergreift die Geliebte in Magdalenens Kleidung beim Arm: „Ins Haus, Frau Lene!“ und stösst sie in ihr Haus, von welchem er schnell die Thür zuschlägt; den jungen Mann packt er ebenfalls: „Hierher, Herr Ritter“ — schiebt ihn in seinen Laden und schliesst sich rasch mit ihm ein. David kriecht zum Fenster hinein und schlägt ängstlich den Laden zu. Die Fenster werden geschlossen: Alles ist schnell ruhig und still. Der Mond scheint hell auf die Gasse. Der Nachtwächter kommt von vorn und geht nach hinten durch die Gasse unter Absingung des Nachtwächterliedes. Der Vorhang fällt.

III. Akt.

Sachs' Schusterwerkstatt. Im Hintergrunde die Ladenthür; seitwärts das Fenster nach der Strasse. Früher Morgen; die Sonne strahlt hell über Sachs herein, welcher vor der müssig gelassenen Arbeit im Schemel zurückgelehnt sitzt; grosse Bücher um ihn herum, ein Buch auf dem Schoos, mit dem Arm darauf gestützt. Am zweiten Fenster sitzt David mit der Arbeit eines Paar seidener Frauenschuhe. — Sachs im Nachdenken: „So ginge es wirklich zu Ende mit der schönen Dichtkunst? Ich, ein Schuster, wäre noch der einzige, der im Reiche der grossen deutschen Vergangenheit athmete? u. s. w.“ Man hört von aussen, am Fenster Davids, Frau Magdalenens schmachtenden Ruf: „David!“ David wendet sich unwillig vom Fenster ab. — Sachs fährt fort, über den Verfall der Poesie zu philosophieren. Von aussen: „David!“ David wendet sich ans Fenster und macht vorwurfsvolle Gebärden auf die Strasse nach dem ersten Stocke des gegenüberliegenden Hauses zu. Sachs bemerkt's und fragt David, was er treibe? „Willst du mit den Schuhen nicht fertig werden, so kann's für dich keinen Festtag geben, Faulenzer!“ David arbeitet fort. Sachs verfällt wieder in Brüten: „Ob ihn sein Handwerk entehren könne. O nein, es gebe ihm besseres und ehrenvolleres Leben als der Bund der Singer, etc.“ Von aussen: „David!“ David, um Magdalenen durch angenommenen Gleich-

Digitized by Google

mut gegen sie zu ärgern, vergisst sich und singt laut das Schusterlied des Sachs. Sachs, der erst ärgerlich stutzt, wird durch den Gedanken an seine gewonnene Volkstümlichkeit erheitert, lässt David gewähren, und singt selbst mit.

Eine Thüre nach innen öffnet sich: der junge Mann tritt ein. Sachs: „Nun, habt Ihr brav ausgeschlafen? Ist Euch der Nacht-Unmut vergangen?" „Ach, Meister!" Sachs: „Was wäre aus Euch geworden, wenn ich Euch Unbesonnene hätte davonlaufen lassen! Möchtet Ihr mir noch so sehr zürnen, so seht Ihr doch wohl ein, dass es zu Eurem Frommen war. Die Zeiten sind vorbei, wo man die Geliebte mit Glück und Segen entführt!" „Ach! Meister, ich schäme mich vor Euch! Wohl hattet Ihr Recht! Was aber soll ich nun beginnen? Soll ich heute Zeuge sein, wie meine Geliebte meinem Feinde zugesprochen wird?" Sachs: „Das soll nicht geschehen! Doch sollt Ihr sie in gutem Kampfe erwerben; lasst mich sorgen!" „Ach, lieber teurer Meister! Wie seid Ihr doch anders, als diese langweiligen, unbarmherzigen Poeten, die mich bis aufs Blut gemartert haben! Welche Hoffnungen hegte ich von ihnen; aus der widerlichen Gegenwart, in der ich lebte, sollten sie mich in ein schönes, dichterisches Leben einführen. Hier glaubte ich, Reste Thüringer Geistes etc. wiederzufinden: und nun diese Enttäuschung!" Sachs: „Was habt Ihr schon gedichtet?" — „Heldenlieder; die grossen Kaiser habe ich gefeiert — seht hier, hier!" — „Kein Minnelied?" — „O, mein neuestes, hier! hier!" — „Zeigt her!" — Sachs liest es aufmerksam durch — (das Orchester spielt dazu die Melodie) — dann gerät Sachs eine Zeitlang in Nachdenken und wendet sich zu dem jungen Manne: „Ihr seid ein Dichter! Doch könnt Ihr jetzt nicht mehr gedeihen!" Er schildert ihm mit wehmütigem Humor die Zeit, in der sie leben, den nahe bevorstehenden Untergang des letzten traurigen Restes der alten Dichtkunst, der Meistersingerei! „Seht mich — mir wär's unmöglich gewesen, aufzukommen, wenn ich mich nicht mit diesen Gedanken eingelassen hätte. Dafür war ich ein Schuster, und glaubt mir, dieser Schuster ist der letzte Poet der deutschen Sangeskunst!" Der junge Mann protestirt feurig. — Sachs: „Glaubt mir: lange, lange Zeit wird man vom Dichten nichts mehr wissen. Mit anderen Waffen als mit Liedern wird man kämpfen: mit Vernunft, mit Filosophie gegen Dummheit und Aberglauben, ja mit dem Schwerte wird man wiederum diese neuen Waffen verteidigen: in solchem Kampf sollt Ihr, der Ihr so schöne edle Gesinnungen habt, mitkämpfen, so vermögt Ihr mehr, als durch die Ausbeutung einer Gabe, die Keiner heutzutag mehr anerkennt. Wenn dann Jahrhunderte vergangen und eine neue Welt begonnen, so wendet man sich wohl einmal wieder um, und sieht nach dem, was man hatte: da fallen sie wohl wieder auf den Hans Sachs, und dieser deutet wieder weiter zurück und weist sie bis auf Walther, Wolfram und die Heldenlieder." Der junge Mann: „So ratet mir, was soll ich thun?" — Sachs (heiter) „Zieht auf Euer Schloss,

Digitized by Google

studirt was Ulrich von Hutten und der Wittenberger schrieben, und ist's dann not, so verteidigt, was Ihr lerntet, mit dem Schwerte!" „Wohl, Meister! Doch jetzt brauch' ich ein Weib!" „Das sollt Ihr haben; lasst mich sorgen!"

Die Geliebte tritt ein, um wegen der Schuhe Rücksprache zu nehmen: (Terzett) — sie will Sachs mit Vorwürfen überhäufen, der Geliebte verteidigt ihn, Sachs tröstet beide und verweist auf einen guten Ausgang; er schreibt den beiden ihr Verhalten vor. Beide danken ihm und geloben Gehorsam. Alle ab zu verschiedenen Seiten.

Der Merker tritt schüchtern ein. Er ist in grosser Not, da er die Überzeugung gewonnen hat, dass er diese Nacht vor seiner Erwählten durchgefallen sei. Er möchte sich des Sachs versichern, weil er seinen grossen Einfluss aufs Volk kennt.

Der Merker erblickt das Lied auf dem Arbeitstische, liest es, findet es für sich passend — er ist im Zweifel, ob er es einstecken soll: — als Sachs eintritt, steckt er es unbewusst schnell in die Brust.

Verlegenheit des Merkers. Er fühlt, dass er sich des Gedichtes nicht bedienen kann ohne Sachs' Übereinstimmung; daher die sanfteren Saiten, die er bald aufzieht. Endlich giebt er dem Gewissen nach, bekennt Sachs den Diebstahl und erhält das Lied von ihm abgetreten. —

Vielleicht kann sich Sachs stellen, als wisse er garnicht, wem das Lied gehöre, — vielleicht dem jungen Manne, der schon längst über alle Berge ist. — „Es scheint ein verzaubertes Lied! Wenn nur die Weise dabei angegeben wäre! Beachtet ja, die rechte Weise zu finden."

Sachs tritt wieder ein in Festkleidung. Er ist verwundert, den Merker zu sehen — ob an den Schuhen etwas nicht recht sei? Der Merker schüttet erst seine Galle aus wegen des Streiches, den ihm Sachs in dieser Nacht gespielt habe. Sachs verteidigt sich komisch. Dann geht der Merker über, zieht sanftere Saiten auf, und sucht Sachs für sich zu gewinnen: „Er habe ihm sein Lied verdorben, wo solle er nun in der Eile und der Aufregung ein anderes herbekommen?" Sachs macht ihn immer zutraulicher, der Merker: „Er fürchte sich nur vor dem Volke und der Braut, weil diese nun einmal von der Meistersingerei nichts verständen." Sachs bietet ihm endlich ein Lied an, was er selbst in seinen jungen Jahren gefertigt habe, und das niemand kenne. Der Merker fürchtet Verrat. — „Wie, wenn er ihn betrüge und im glücklichen Falle *sich* als den Dichter melde." Sachs beruhigt ihn: — „Was könne ihm, dem Graukopf, an dem Preise liegen? Sein Weib sei längst tot, und in seinem Alter noch zu freien, das könne nur einem Thoren einfallen." Nach Über-

windung aller Bedenklichkeiten nimmt der Merker das Lied (des jungen Mannes) an. Sachs unterweist ihn (hoshaft) — wegen des Vortrages, u. s. w. Beide trennen sich. —

Verwandlung.

(Magdalene hat David durch das Fenster etwas zugesteckt; er ist versöhnt und kommt im Feststaate, sie ahzuholen. „Meister segnet mich! Ich bin mit Frau Magdalene versöhnt.")

Die Johanniswiese vor dem Thore. Die Stadt mit dem Stadtthore im Hintergrunde. Festzüge (kleine) kommen aus dem Thore. Die Wiese füllt sich immer mehr und mehr — im halhen Vordergrunde Trihünen, Zelte etc. für die Meistersinger. Belustigungen, Spiele, Tänze etc. Das Volk schaart sich auf den Gerüsten. Die Meistersinger ziehen auf: der Alte mit der Tochter in der Mitte. Als Sachs auftritt, wird er vom Volke jubelnd begrüsst. Alle nehmen Platz. Der Alte eröffnet dem Volke die Ahsicht der Feierlichkeit; das Volk lobt sie. Als der Merker auftritt, zeigt sich das Volk ungünstig für ihn gestimmt. Er schützt sich vor jedem Zagen durch sein Vertrauen auf Sachs' Lied. Nach mehreren Förmlichkeiten, beginnt er. Das Lied steht in auffallendem Kontrast zu dem Vortrage. Es schildert Hoffnung und Zweifel eines Liebenden. Die Wirkung ist komisch durch den Vortrag des Merkers; das Volk macht sich üher ihn lustig, zischt ihn aus, etc. Die Meistersinger machen bedenkliche Mienen; — die Braut versagt ihm ihre Stimme. Der Merker, in grösster Überraschung und Verzweiflung, vergisst sich; wütend zu Sachs: „O, das ist Eure Schändlichkeit, was für ein verfluchtes Lied habt Ihr mir da aufgehängt." Alle: „Wie?" und „was?" „Ein Lied des Sachs?" Der Merker: „Ja, er hat mich damit betrogen!" Aufstand, Sachs bleiht dabei, „das Lied sei nicht von ihm," — zum Merker: „Glauht Ihr, ich werde mein Wort brechen?" Der Merker bleibt dahei, es sei ein schlechtes Lied, das ihm Sachs aufgemeiert hahe: „Oh!" Sachs heteuert dem Volke, den Meistern: „das Lied, möge es nun sein von wem es wolle, sei gut und preiswürdig, nur ersehe er, dass es gut vorgetragen werden müsse." Alle: „So singt Ihr es, Sachs!" — „Wie, ich? Ich kann das nicht; das ist die Werbung eines Liehenden; wie sollte ich damit um ein so junges Mädchen freien? Es würde ihm damit nicht besser gehen als dem Merker." Alle: „Wer kann denn das verzauberte Lied singen? Wer?" Der junge Mann in Rittertracht tritt vor: „Lasst mich's versuchen!" Die Meistersinger: „Wie, der versungene Sänger? Er darf nicht singen!" Das Volk — durch die Braut, David und Magdalene immer mehr angeregt — „Ei, warum nicht? Lasst ihn singen!" Nach vielem Streiten heginnt der junge

Digitized by Google

Mann, beginnt das Lied und erhält stürmischen Beifall. Die Meistersinger müssen ihm den Preis zusagen, weil sie erkennen, dass er nur das Lied auch gedichtet hahen kann. Sie bieten ihm, durch Sachs hestimmt, die Aufnahme an. Er entgegnet stolz: „Was ich erringen wollte, dürft Ihr mir nicht entziehen; den Besitz des Preises! Was Ihr mir schenken wollt, nehme ich nicht an; ich will nicht Meistersinger sein!" Hans Sachs: „Ho, ho! Scheltet mir die Meistersinger nicht!" Er heginnt in einem kräftigen Ton das Lob der Meistersingerzunft, halb ironisch, halh ernst, zu singen, hebt darin ihr Gutes hervor und das Tüchtige, was durch sie erhalten und gepflegt worden ist. Dadurch hesänftigt er die Meistersinger selbst, gewinnt sie für sich. Sie unterstützen seinen Gesang und erkennen ihn als ihren grössten Dichter an. Das Volk stimmt dem Lohe Sachsens bei. Musik kommt. Der Brautzug ist schnell geordnet. Sachs führt die Braut, und der Zug, Pfeifer voran, geht der Stadt zu.

Marienbad, 16. Juli 1845.

R. Wagner.

Ende.

Zerging' dss heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.



Zeichnung von C. Zander

ERLÄUTERUNGEN ZUM „MEISTERSINGER“-ENTWURF VON 1845
Von R. Sternfeld-Friedenau.

Der Juli 1845, in dem der sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner sich im schönen Marienbad von den Mühen und Beschwerden seines Dresdener Amtes erholte, war ein gesegneter Monat für die deutsche Kunst. In kurzer Zeit entstand die Dichtung des Lohengrin und der Prosa-Entwurf der „Meistersinger“. Während aber der Plan zum Lohengrin nun sofort begonnen wurde, schien es, als wenn der heitere Stoff, der uns heute schon in der knappen Skizze als ein Meistergriff erscheint, für immer der Vergessenheit übergeben sei. Wagner hatte sich ihn gleichsam als ein Satyrspiel zur Tragödie des eben beendeten „Tannhäuser“ gedacht — stand doch beide Male ein Sängerwettstreit um den Preis der Hand eines Mädchens im Mittelpunkt des Dramas; aber trotz dieses echt musikalischen Kerns, trotz einer Fülle lebendig erschauter Gestalten und lebensvoller Situationen konnte sich der junge Meister nicht für die Komposition entscheiden. Dennoch schwand der Entwurf nicht ganz aus seinem Gesichtskreise, sonst hätte er nicht sechs Jahre später in der „Mitteilung an meine Freunde“ eine so ausführliche Erzählung der Handlung gegeben und die Gründe der Abkehr von diesem trefflichen Stoffe nicht so gewissenhaft dargelegt.

Es scheint selbst, als wenn in der Zwischenzeit der Dichter noch an seinem Stoffe gearbeitet habe. Jener 1851 angeführte Schlussvers von der „heil'gen deutschen Kunst“ ist erst später mit Bleistift an den Rand hinzugeschrieben; endlich aber weicht die Inhaltsangabe in der „Mitteilung“ einige Male von unserem Entwurfe ab. Hier singt der Ritter im 1. Akte das Lob der Dichtkunst, dort ein „enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen“ (1861 singt er von Lenz und Liebe); hier fehlt ferner, dass Sachs im 2. Akte dem Merker erklärt, die Schuhe seien „just von den Merkerzeichen fertig geworden“.

Sei dem, wie ihm wolle, sicher hat der Entwurf nun doch noch zehn Jahre geruht, bis der Meister Ende 1861 ihn wieder vornahm. Das Autograph der Marienbader Skizze hatte er Frau Mathilde Wesendonck, der Gattin seines Züricher Gönners und Helfers Otto Wesendonck, der edlen Verfasserin der „Fünf Gedichte“, verehrt; von ihr erhielt er es wieder, als er in der ersten Hälfte des November 1861 von Wien aus die Züricher Freunde auf wenige Tage in Venedig besuchte. Was den Anlass gegeben hat, dass der Meister in jener freudlosen Zeit, wo er in Wien monatelang auf den Beginn der Proben zum „Tristan“ wartete, plötzlich auf seinen heiteren Stoff zurückkam, wie sich innere Nötigung mit äusserem Hinweis verknüpft hat, das wird sich vielleicht in Zukunft einmal enthüllen.*) Soviel steht fest, dass schon am 19. und 20. November 1861 in Briefen an seinen Verleger Schott der Meister seinen Plan entwickelte, den heiteren Stoff zu komponieren und in einem Jahr zu beendigen. Zugleich sandte er bereits einen Entwurf nebst Scenarium; hier sind die in der Skizze von 1845 noch fehlenden Namen der Hauptpersonen**) zugefügt: und zwar, bis auf Eva, wieder andere, als die uns heute bekannten. Dann las er Anfang Dezember in Mainz selbst zweimal den Prosa-Entwurf bei Schotts vor, der

*) Für diese Fragen sei hier vor allem auf den Artikel hingewiesen, den Albert Heintz, der um die Verbreitung der Wagnerschen Werke so ungemein verdiente Musiker, in der „Allgemeinen Musikzeitung“ 1895, No. 47 hat erscheinen lassen. Ihm war es zu verdanken, dass wir damals zugleich die ersten wichtigen Proben der Urskizze von 1845 erhielten. Vgl. dazu Glasenapps Leben Wagners (II b, S. 350).

**) Ich habe sie in einem kürzlich erschienenen Meistersinger-Artikel im „Musikalischen Wochenblatt“ (1902, No. 11 und 12) auf S. 161 angeführt.

Digitized by Google

vielleicht schon eine Umarbeitung erfahren hatte, denn Weissheimer, der dabei war, erzählt („Erlebnisse“ S. 80 ff.), dass sich schon „manches Verslein eingeschlichen“ hatte; das könnte immerhin aber auch auf unsere Ur-Skizze gehen, wo wir, ausser dem Schlussreim, noch einen andern finden:

Nun singt mir nur nicht gar zu gut,
Sonst geht Ihr morgen unbeschuht.

Nun reiste der Meister sofort nach Paris, wo er Ende Dezember die Dichtung seiner „Meistersinger“ begann und im Laufe des Januar 1862 beendete. Jeder fertige Akt wurde sofort an die Freunde Wesendonck geschickt, und wir erfahren dadurch, dass der erste am 5., der zweite am 16., der dritte am 25. Januar 1862 beendet wurde. So hat Richard Wagner unglaublich rasch, in trüber Winterszeit, in der französischen Hauptstadt, wo er kurz vorher durch den Misserfolg seines „Tannhäuser“ die bitterste Enttäuschung erlitten hatte, von Sorgen und Fehlschlägen gequält und gehetzt, seine heiterste und humorvollste Dichtung entworfen! Das Innenleben des Genius ist nun einmal nicht abhängig von den äusseren Vorfällen seines Lebens, was auch die moderne Literaturgeschichte dagegen sagen mag.

Am 5. Februar las Wagner — „ganz frisch noch die Schrift“ — seine Dichtung in Mainz vor — der treue Peter Cornelius war dazu aus Wien herbeigeeilt —, eine Woche später hatte er in Biebrich ein neues Heim gefunden, wo er die Komposition rasch förderte; ganz beendet wurde sie leider nicht wie gehofft 1862, sondern erst 1867 nach sechs schicksalsreichen Jahren.

Es ist bekannt, dass die Dichtung vom Januar 1862, obwohl bald darauf gedruckt, noch nicht die endgültige Fassung aufweist, sondern, ausser unbedeutenderen Varianten, ein ganz anderes Preislied Walthers enthält, das erst in der Biebricher Zeit mit dem uns bekannten vertauscht sein muss.

Werfen wir nun einen Blick auf den oben zum erstenmale veröffentlichten Entwurf, so fällt uns zunächst auf, dass er einerseits alle Zeichen einer rasch aufs Papier geworfenen Skizze aufweist, andererseits doch durch eine grosse Ausführlichkeit überrascht, welche die wesentlichen Dinge bereits mit zahlreichen, Farbe gebenden Nebenzügen verknüpft. Es ist, als wenn der junge Meister sich den anregenden Plan etwa auf einsamen Spaziergängen in den schönen Wäldern Marienbads in jener heiteren Stimmung, die ihn damals nach seiner „Mittheilung“ erfüllte, zurechtgelegt und mit seiner kraftvollen Phantasie schon im einzelnen ausgestaltet habe, dann auf seine Stube geeilt sei, um rasch alles niederzuschreiben, damit nur ja nichts aus seinem Gedächtnisse schwinde. Auf einem Quartblatte grünlichen Papiers ist das Ganze mit kleiner Schrift hingeworfen; es fehlt aber nicht eine kleine Zeichnung zur Fixierung der uns heute so traut bekannten Scenerie des 2. Aktes. Die Namen der Hauptpersonen — natürlich ausser Hans Sachs — sind noch nicht gefunden, statt dessen „der Alte“, „der Merker“, „der junge Mann“, und „die Tochter“, aus denen dann im 2. Akte „der Geliebte“ und „die Geliebte“ wird, gleich als wenn die innere Teilnahme des Dichters wüchse. Dagegen ist das andere Paar, David und Magdalene, (diese ist hier „die Haushälterin“, wird immer „Frau“, aber auch „die Alte“ genannt) schon benamst und ihr „schmachtendes“ Verhältnis offenbar mit der grössten Vorliebe ausgemalt, ja, am Anfang des 3. Aktes, ausführlicher als später.

Wie reizend prägt sich die Eile des Schreibenden in einigen Kleinigkeiten aus, so wenn er schreibt, „er habe ihm begegnet“ oder „der verlaungene Sänger“, oder wenn ihm gar eine ursächsische „Begleitung“ statt „Bekleidung“ entschlüpft! Wir blicken in die Werkstatt des Dichters, wenn wir notwendig erscheinende nähere Motivierungen eingefügt sehen: so ist die Reihenfolge der Preisrichter (zuerst das Volk, dann die

Digitized by Google

Meister, endlich die „Ausschlagstimme" der Braut) später dazwischen geschrieben; so ist die Art, wie die Frauen ihre Gewändor vertauschen und wie dies mitzuteilen, am Rande bemerkt (S. o. S. 1803 Anmerk.); so ist die Versöhnung Davids und Magdalenens, die in die Werkstatt Sachsens gehört, als nachträglicher Einfall hinter dor „Verwandlung" hinzugesetzt; so ist vor allem in der anderen sehr interessanten Randbemerkung (S. o. S. 1807) zu verfolgen, wie dem Dichter eine bessere Motivierung der Benutzung des „Preisliedes" durch Beckmesser einfällt*) und er nun mit einem „vielleicht" sich die Wahl zwischen den beiden Fassungen offen lässt, während er dann später so geschickt beide vereinigte.

Worin unterscheidet sich nun aber unser Entwurf von der 16 Jahre später ausgeführten Dichtung? Es ist klar, dass diese Frage uns erst in den Kern unserer Betrachtung hineinführt, denn damit nur gewinnen wir die Begründung der für Wagners ganze Entwickelung so wichtigen Thatsache, dass er einen Stoff, den er 1845 fallen liess, 1861 mit Lust und Liebe wiederaufnahm. Dem oberflächlichen Blick scheint die erste Fassung ja fast genau unsere „Meistersinger" zu enthalten, und in der That, es ist erstaunlich, mit welcher genialen Sicherheit der Dichter alle Personen, Situationen, das ganze reiche äussere Leben, die bewegte und lebendige Handlung dieses unvergleichlichen Stoffes bis in die kleinsten witzigen Worte, Züge und Episoden so kurzer Hand skizzieren konnte, dass er später eigentlich mehr fortzulassen als hinzuzusetzen hatte. Und dem gegenüber ergiebt eine nähere Prüfung, dass wir es heute mit einem ganz andern, unendlich viel tieferen, weiseren, gemütvolleren Werke zu thun haben. Nun kann man einwenden: würde Wagner, wenn er 1845 seinen Entwurf dichterisch ausgeführt hätte, nicht schon damals ihn vertieft haben? Gewiss! Niemand kann sagen, welche Gedanken und Einfälle dem Genius bei seiner Arbeit kommen. Aber hier liegt doch in „der Mittheilung an meine Freunde" eine Begründung vor, die uns sagt, warum der Künstler damals von diesem Stoffe nicht tiefer angeregt wurde; und unsre Skizze lässt uns noch viel klarer die Gründe erkennen. „Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäussern, und ich muss diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äusserung des genusssüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte." So der Schluss der wichtigen Stelle, die man dort (Ges. Schr. IV, 287) ganz nachlesen möge. Fügen wir hinzu: die Ironie war nicht die Form der Heiterkeit, die den Musiker anregen und begeistern konnte; erst als an ihre Stelle „die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinsten, eigentümlichsten Kundgebung", d. h. der Humor treten sollte und damit die Gestalt des Hans Sachs eine ganz neue Vertiefung erfuhr, konnte der mittlerweile auf der Bahn zu seinem musikalischen Drama so unendlich weit fortgeschrittene Künstler diesen Stoff aufs neue zu seiner Befriedigung bearbeiten.

Zunächst gewahren wir schon auf einem andern Gebiete bedeutsame Unterschiede. Man könnte sagen, das Historisch-Literarische, wie es sich bei „dem jungen Manne" bemerkbar macht, ist später völlig fortgeblieben. Da fehlt zunächst die Betonung des „verarmten" Ritters, der sich aus der „widerlichen Gegenwart" heraussehnt; es fehlen alle Erwähnungen der deutschen Sage: Siegfried und Grimmhilde, Hagen, der Siegfried erschlug, Wolframs Parzival und die Heldenlieder; und ebenso die geschichtlichen Anspielungen auf die grossen Kaiser, auf den Thüringer Geist, auf Hutten. Von all' dem hat der Dichter später nur zweierlei brauchen können,

*) Kam ihm unbewusst eine Erinnerung an Deinhardsteins „Bild der Danae" oder Reger-Lortzings „Hans Sachs"? Diese Frage würde uns auf die Quellen der „Meistersinger" führen, für die ich auf meinen Aufsatz (Mus. Wochenblatt 1902, S. 178) und die dort erwähnten Aufsätze von Glasenapp und Weltl verweise.

Digitized by Google

je einen starken Zeugen der Vergangenheit und der Gegenwart: Walter von der Vogelweide und die „Wittenbergisch' Nachtigall". So sehr es uns anheimelt, in der Skizze Beziehungen zu Sagenstoffen zu finden, die Wagners Schaffen noch so innig berühren sollten — Tannhäuser, Barbarossa, Nibelungen, Parsifal —, so interessant es uns ist, zu sehen, wie ganz er damals in diesen Ideen und Studien aufging (auch über die Meistersinger muss er doch schon tüchtig geforscht haben, sonst hätte er ja seinen Entwurf nicht so reich ausmalen können): wir begreifen doch, warum 1861 das alles übergangen wurde. Die ganze Idee, aus der diese Anführungen fliessen, ist später sehr zurückgetreten: der Gegensatz einer idealen, poetisch verklärten Vergangenheit und einer nüchternen, aufs Reale gerichteten Gegenwart. Damals „ein schönes dichterisches Leben": die Minnesänger, Zeugen des „künstlerisch produktiven Volksgeistes", als dessen letzte Erscheinung nur noch der Schuster Hans Sachs übrig ist; jetzt der „drollige Pedantismus" der Meistersingerei, der „traurige Rest der alten Dichtkunst", dafür aber ein Kampf mit Vernunft, Philosophie, ja, mit dem Schwerte, gegen Dummheit und Aberglauben. Das sind Gegensätze, die Wagner später in dieser Weise garnicht mehr formulieren, mindestens für sein musikalisches Drama nicht brauchen konnte.

Gehen wir endlich zu Hans Sachs selbst über, so stossen wir da auf die fundamentalen Abweichungen. Betrachten wir zunächst sein Verhältnis zu den andern Meistern, so stellt es sich uns ganz anders dar, als später. Eine tiefe Kluft trennt Sachs von ihnen: er macht sich über sie lustig, sie betrachten ihn mit Argwohn. Er liest dem Ritter ihre Gesetze vor (das Wort „Tabulatur" findet sich nicht 1845, erst 1851) „mit Beimischung von Ironie", er unterweist den Merker „boshaft"; selbst zum Schlusse, als er mit seinem Lob auf ihre Zunft die Meistersinger gewinnt, singt er doch immer noch „halb ironisch". Daher kam den Meistern sein Benehmen immer bedenklich vor; der Merker meint, ohne die Gunst des Volkes würde man ihm zu Leibe gehen, und gar „der Alte" hat seine Tochter oft vor dem falschen Manne gewarnt!

Demgemäss sind auch die Meister selbst noch ohne Unterschiede tief gestellt. Da ist kein Vogelsang, der Walters Lied billigt, und selbst Pogner hat nicht annähernd die hohe Würde: mit seinem Preise will er nicht den Bürgerstolz des kunstliebenden Nürnbergers beweisen, sondern nur „dass die Zunft noch alte Rittersitte pflege".

Bemerken wir noch, dass „der Merker" mindestens ebenso boshaft und geckenhaft ist, wie Beckmesser, so kommen wir zu einem wichtigen Resultat. Man hat Wagners „Meistersingern" so oft vorgeworfen, dass sie durch polemische Beziehungen entstellt seien, dass er sein persönliches Verhältnis zu seinen Feinden im Spiegel des Dramas dargestellt, ja, in seinem Beckmesser gar einen bestimmten gehässigen Kritiker lächerlich gemacht habe. Das war bereits 1862 eine thörichte Meinung, weil man ja schon lange die „Mitteilung an meine Freunde" hatte; jetzt aber, an der Hand der Urskizze, werden wir zu der entgegengesetzten, bedeutungsvollen Erkenntnis gelangen: 1845, wo der langwierige Wagner-Krieg noch nicht begonnen hatte (einige Dresdener Kläffer fallen nicht ins Gewicht), hat der Dichter das Verhältnis des gottbegnadeten Künstlers zu seinen Kritikern heftiger, polemischer, ironischer, persönlicher gestaltet, als 1861, wo er inmitten jenes erbitterten Krieges von seinen Gegnern in Paris, in Wien, in Berlin, allüberall, gehetzt und verspottet wurde. In seinem Walther selbst spiegelt sich die veränderte Auffassung der Dinge: 1845 bittet der junge Ritter in Seelenangst und Verzweiflung die Meister um Erbarmen, 1862 blickt er, am Singestuhl hoch aufgerichtet, stolz verächtlich auf das Krächzen der Elstern und Dohlen.

Aber noch etwas anderes war hinzugekommen: die Lehre und Weltanschauung Schopenhauers. 1845 hat der Ritter ein Minnelied gedichtet, 1862 erzählt er seinen Traum, der ihm „des Menschen wahrsten Wahn aufgethan" hat; 1845 „philosophiert"

Digitized by Google

Sachs in der Werkstatt über den Verfall der Poesie, 1862 über den W a h n, mit wörtlicher Anlehnung an den Frankfurter Weltweisen. Nicht mehr auf Hans Sachs, den „letzten Poeten der deutschen Sangeskunst", den Vermittler zwischen dem alten Heldenlied und einer „neuen Welt", ist das Hauptgewicht gelegt, sondern auf Hans Sachs, den Weisen und entsagenden Helden, der das Leiden der Welt erkannt hat und mit Humor auf ihr wahnvolles Treiben herabsieht.

Es ist erstaunlich, wie reich der Sachs von 1845 schon an individuellen, charakteristischen Zügen ist: da ist schon seine weiche, schwärmerische Stimmung am Johannisabend, sein derber Witz, die Freude an seiner Volkstümlichkeit, das Verständnis für die neue Weise des jungen Sängers, der Zwiespalt zwischen Schuhmacherei und Poeterei, ja sogar jene hohe Unparteilichkeit, womit er schliesslich zwischen Walther und den Meistern vermittelt und so zur Hauptperson des Dramas wird. Aber sein „wehmütiger Humor" äussert sich nur wieder gegenüber dem Verfalle der Poesie; wir haben die laute, allgemeine Klage des Poeten und Schusters, aber noch nicht die verborgene, persönliche des Menschen, des Mannes.

Alle Scenen des späteren Dramas finden sich schon 1845, bis auf eine: das Gespräch zwischen Sachs und Evchen im 2. Akte. Das giebt uns sofort den Fingerzeig zum weiteren Verständnis. In der ersten Fassung kennt Eva kaum den Schuster, hat nur von ihrem Vater gehört, er sei ein falscher Mann; in der zweiten kennt Sachs von frühster Jugend die Tochter seines Freundes Pogner, alles Edle hat er in ihr erweckt, alle Keime des Schönen und Guten in ihr Herz gepflanzt. Er liebt sie, er könnte im Preissingen ihre Hand erringen; da kommt „der Rechte" und er entsagt.*) Davon findet sich 1845 nichts; und das ist kein Zufall. Denn mit dieser Liebe, mit diesem schweigenden Entsagen des älteren Mannes war eine neue zweite Handlung gefunden: neben dem bunten äusseren Drama ein tiefes Seelendrama, das sich verborgen im Gemüte des edelsten Menschen abspielt. Dieser innere, rein menschliche Herzens-Vorgang war aber nur darzustellen mit den Mitteln des musikalischen Dramas, das sich der Meister des „Tristan" nun völlig gewonnen hatte; mit ihnen konnte er d a s U n a u s s p r e c h l i c h e durch seine Musik unserm Gefühle deutlich kundthun. Gewiss ist die Komische Oper von 1845 auch schon aus dem Geiste der Musik geboren und die Bemerkung, dass, wenn Sachs das Minnelied des Ritters liest, „das Orchester dazu die Melodie spielt", giebt dafür noch eine interessante Bestätigung, — aber die Dichtung von 1862 setzte eine andere Art der dramatischen Musik voraus, oder besser, die neu geschaffenen Fähigkeiten dieser Musik führten zu der jetzt möglichen und notwendigen Neugestaltung des Stoffes von 1845.

Wir lasen kürzlich in dieser Zeitschrift („Die Musik" S. 1368) eine naive Äusserung Heinrich Essers von 1862 nach einer Vorlesung der Meistersinger-Dichtung in Wien: „Wie man das Ding komponieren könne, das Wagner eine komische Oper nennt, ist uns allen ein Rätsel, dessen Auflösung durch den Komponisten wir ruhig abwarten müssen." Seit 34 Jahren ward uns des Rätsels Lösung zu teil und wir werden nicht müde, uns in seine Deutung zu versenken. Die Veröffentlichung der Skizze von 1845 führt uns noch einen guten Schritt weiter in der Erkenntnis seiner nie ganz auszuschöpfenden Herrlichkeit.

*) H. St. C h a m b e r l a i n in seinem grossen Werk über Wagner (S. 258) hat hierüber tief und schön gehandelt.

KÜNSTLERWEIHE

EIN BAYREUTHER FESTSPIEL AUS DEM JAHRE 1873

von

PETER CORNELIUS

Nach dem seltenen ersten Druck veröffentlicht*) und eingeleitet von Dr. Edgar Istel-München

Am 22. Mai 1872 war es, da die hehren Klänge der 9. Symphonie als bedeutsames Vorspiel zu der grossen That des Meisters das alte markgräfliche Theater zu Bayreuth, das noch als Schauplatz all des welschen Dunsts und welschen Tands gedient, erschütternd durchdrangen, kündend, dass nun der heil'gen deutschen Kunst die langersehnte Hochburg erstehen sollte.

Und wieder wichen Winterstürme dem Wonnemond, wieder nahte jener grosse Tag. Da regte sich nochmals in dem stillen fränkischen Städtchen geschäftiges Treiben: der Kunst hatte das Fest des vorigen Jahres gegolten, heut aber galt's dem Meister selbst, der als guter Genius in die weltfremde, verlassene kleine Residenz eingezogen. Und so glich denn sein 60. Geburtstag einem grossen Familienfeste, an dem die ganze Stadt, sich gleichsam zu den nächsten Angehörigen mitzählend, innigsten Anteil nahm.

Geheimnisvoll, ohne dass Wagner etwas davon ahnte, waren die Vorbereitungen zum Feste getroffen worden; ja, man ging so weit in der Fürsorge, dass die Bayreuther Zeitungen eigens Exemplare in usum magistri druckten, in denen alle Hinweise auf die Festvorbereitungen entfernt waren.

Und als nun der Tag herannahte, da brachte er dem Meister schon in früher Morgenstunde einen ergreifenden Gruss: „Wach auf, es nahet gen dem Tag" erscholl es durch die jugendlich grünen Baumwipfel am Dammalleewäldchen, wo die Familie damals bis zur Vollendung der Villa „Wahnfried" in dem Wölfelschen Hause wohnte. Fürwahr, kein schönerer Morgengruss konnte dem Meister werden, als jener Sang, mit dem er selbst das Volk seinen deutschen Meister begeistert feiern lässt.

Und als nun der Abend dieses festlichen Tages nahte, da strömte eine freudig bewegte Menge gleichwie im Vorjahre dem alten Markgrafentheater zu. Alle harrten des Augenblicks, da der Jubilar mit seiner Familie, lebhaft begrüsst, die Mittelloge betrat. Jetzt begann eine merkwürdige Vorstellung, von deren Inhalt der ahnungslose Meister wohl seltsam

*) Mit gütiger Genehmigung von Frau Bertha Cornelius und Herrn Dr. Carl Cornelius.

Digitized by Google

überrascht war, — wusste er doch nur, dass ihm zu Ehren eine „musikalisch-theatralische Festvorstellung zum Besten hilfsbedürftiger Musiker“ stattfinden sollte.

Das erste Tonstück, von Hermann Zumpe, dem jetzigen Münchner Generalmusikdirektor, dirigiert, begann: es war jene Konzertouvertüre, die vor genau 41 Jahren, am 30. April 1832 gelegentlich eines Konzertes der italienischen Sängerin Mathilde Palazzesi im Leipziger Gewandhaus zum erstenmale aufgeführt worden war. Wie seltsam mag den auf der Höhe seiner Kraft stehenden Meister dieses Gebilde berührt haben, in dem sein Genius, eben erst flügge geworden, die ersten Flügelschläge zu jenem stolzen Fluge that, der ihn sonnenwärts führen sollte.

Nun aber folgte ein heiteres Intermezzo: ein Lustspiel Ludwig Geyers, des treubesorgten Stiefvaters, dessen Namen der Meister sogar lange getragen („Richard Geyer“), entriss man der Vergessenheit, ein lustig Stücklein mit dem tragischen Titel „Der bethlehemitische Kindermord“, als „dramatisch-komische Situationen aus dem Künstlerleben“ bezeichnet.*) Doch auch hier fehlten beziehungsvolle Hinweise auf die Lebensbahn des Jubilars nicht: im Zwischenakt spielte man „Üb' immer Treu und Redlichkeit‘. Eine seltsame Bewandnis hatte es mit diesem Liede — doch lassen wir Wagner selbst darüber reden:

„Mein Stiefvater Ludwig Geyer . . . hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das Eine ‚Der bethlehemitische Kindermord‘ Glück machte . . . Mein Stiefvater starb zeitig — ich war erst sieben Jahre alt. Kurz vor seinem Tode hatte ich: ‚Üb' immer Treu und Redlichkeit‘ und den damals ganz neuen ‚Jungfernkranz‘ auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode musste ich ihm beides im Nebenzimmer vorspielen; ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: ‚Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?‘“

Ja, etwas wie eine Ahnung des schlummernden Genius musste wohl dem Sterbenden, der aus dem kleinen Richard „etwas machen wollte“, beim Hören des kindlichen Geklimpers aufgedämmert sein.

Und noch ein zweiter merkwürdiger, aber unbeabsichtigter Hinweis: wenn in jenem Lustspiel der geniale Maler Klaus, an eine nüchterne, verständnislose Gattin gefesselt, klagt:

> „Du schlägst mit Prosa tot, was ich begeistert fühle,
> Sprech ich von meiner Kunst, drehst du die Kaffeemühle.
> — — — — — — — — — — — — —
> Geld ist das Losungswort, — das summt in meinen Ohren,
> In der Alltäglichkeit geht meine Kunst verloren.“

*) Jetzt in Wittmanns Neuausgabe bei Reclam allgemein zugänglich.

Digitized by Google

musste da Wagner, jetzt an der Seite einer ebenbürtigen Gattin, nicht an die schmerzlichen Jahre zurückdenken, da es ihm mit seiner ersten Frau Minna ähnlich ergangen?

Als Interludien waren das „Albumblatt" (von Wilhelmj für Violine und Orchester eingerichtet) sowie die „Träume" (von Wagner selbst 1857 instrumentiert) eingeschoben, und nun folgte das eigentliche Festspiel, das wir heute nach dem ersten Druck*) in der „Oberfränkischen Zeitung" (Bayreuth, 23. Mai 1873) hier wiedergeben wollen. Sein Titel lautet auf dem Theaterzettel:

Künstler-Weihe.

Novelle von Peter Cornelius zu einer Jugendarbeit von Rich. Wagner für Orchester und Chor mit lebenden Bildern nach Bonaventura Genelli. Musik komponiert von Rich. Wagner.

Die Jugendarbeit, die hier, textlich umgestaltet, benutzt wurde, ist nichts anderes als eine Neujahrsmusik auf das Jahr 1835, welche Wagner, damals Kapellmeister in Magdeburg, auf einen Text des Regisseurs Wilhelm Schmale „im Fluge" komponierte und die, wie er selbst in der autobiographischen Skizze bemerkt, „allgemein ansprach". Sie besteht nur aus einer Ouvertüre und zwei Chorsätzen. Die Ouvertüre in C-moll leitet ein charakteristisches Andante sostenuto**) ein, an das sich der schliesslich in ein Presto ausmündende Allegrosatz anschliesst. Im nächsten Stück, einem Allegretto mit Chor, verwandte Wagner das Thema des zweiten Satzes seiner C-dur-Symphonie „als melodramatische Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres".***)

Diese Jugendmusik, in der das Wollen des jugendlichen Meisters noch wenig mit seinem Können in Einklang steht, hatte nun Peter Cornelius, der feinsinnige Wort- und Tondichter, der treuergebene Freund, beziehungsvoll in jenes Festspiel verwoben — und nichts ist bezeichnender für den echten, von keiner konventionellen Schranke gebundenen Dichter als die Art, wie er in kühner Kombination scheinbar Heterogenes verflicht. Bonaventura Genelli, der geniale, so lange verkannte, erst von dem edlen Grafen Schack zu spät seinen eigensten Aufgaben zugeführte Künstler, von dem Cornelius in einem heute leider fast verschollenen herrlichen Aufsatz†) sagt, dass er „alle höchste Befriedigung in dem unmittelbaren lyrischen Ausstrome seines Gemüts fand, in der musikalischen Wirkung

*) Einige offenbare Druckfehler sind verbessert; das Originalmanuskript liegt im Hause „Wahnfried".

**) Die vier ersten Takte sind bei Glasenapp (3. Aufl. I S. 206) reproduziert.

***) Vgl. „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes". Ges. Schr. u. Dcht. Bd. X, wo auch das Thema mitgeteilt ist.

†) „Unsere Zeit", Deutsche Revue der Gegenwart. Neue Folge 5. Jahrg. 1869 S. 801—815.

Digitized by Google

seiner Blätter, welche wie Hymnen und Oden zu uns singen" — Genelli also, „der deutsche Michelangelo", wie ihn Cornelius im Festspiel „dreist" nennt, wird als reifer, zukunftsahnender Künstler dem noch in jugendlich-verworrenem Streben befangenen Wagner gegenübergestellt,*) um ihm die „Künstlerweihe" zum musikalisch-dramatischen Dichter, dem alles aus der klarsten Anschauung des Bildes erwächst, zu spenden.

Goldene Worte sind es, die hier der erfahrene Meister zu dem Jünger spricht, Worte, die vielfach eines Goethe würdig wären, wie denn auch die Diktion dieses Festspiels ersichtlich von dem grössten deutschen Dichter inspiriert ist. Dass „Goethes Lied einst des Poeten zerlesnes A-B-C-Buch war", dass er bei Goethe schon als Knabe in die Dichterschule gegangen, dess rühmte sich Cornelius noch manchesmal. Wie rührend heisst es aber in seiner kleinen, ebenfalls noch so wenig bekannten Autobiographie:**)

„Was red' ich viel, sag' ich das eine Wort, von dem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Grossen; sie musste mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine grosse Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Thränen! Rastlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draussen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Accorde, so gut es ging, am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten."

Doch genug! Nun mag das Spiel selbst beginnen, das damals von Frau Franziska Ritter, der Nichte Wagners und Gattin Alexander Ritters, ergreifend gesprochen wurde:

Seid ihr am heil'gen, frohen Fest
Im Geist zum Himmel aufgestiegen,
So bitt' ich, dass ihr nicht im Fliegen
Die liebe Erde ganz vergesst,
Statt nur in Wolken euch zu wiegen,
Ein Stündchen wieder kehret ein
Hienieden, mir ein Ohr zu leih'n.
Zwar, was ich euch zu bieten habe,
Ist keine süsse Mannagabe.
Ihr dürft um alle Welt nicht schmälen,
Dass ich dem Himmel euch entzog,
Euch um die höchste Lust betrog,
Ein irdisch Märchen zu erzählen,
Für das nur eins mir Hoffnung giebt,
Dass es den Groll in Milde wandelt,
Weil es vom Menschenherzen handelt

*) Wagner schätzte Genelli, den er aber erst, glaube ich, in München kennen lernte, ausserordentlich und brachte auch damals Werke des Künstlers in seinen Besitz.

**) Musikal. Wochenblatt, 6. Nov. 1874.

Digitized by Google

Und wie es ringet, leidet, liebt;
Weil's euch enthüllt ein Künstlerherz,
Das zwiefach Freud' und Leid empfindet,
Den Kranz der Lust sich trunken windet
Und machtlos starrt im tiefsten Schmerz.
Und traun! in solch ein Herz der Blick,
In all sein Glück und Missgeschick,
Zeigt auch ein Stückchen Himmelreich,
Wie ihr es heut im Flug erklommen,
Nur, weil nichts Irdisches vollkommen,
Auch eine Höllenfahrt zugleich.
Wenn dieser Himmel euch erregt,
Weil ihr ihn selbst im Herzen hegt,
Wenn diese Hölle euch durchschauert,
Weil sie im eig'nen Busen lauert,
So glaub' ich fast, dass euch erfreuet
Dies Spiel, das ich für euch ersann,
Dass euch die Stunde Zeit nicht reuet,
Und ohne weiters fang' ich an.

Wo einst Mephisto Doktor Faust
In lustige Gesellschaft brachte
Und seine Teufelsspässe machte,
Dass es dem Zecherchor gegraust —
Auerbachs Keller heisst der Ort,
Ein alt' Juwel in Leipzigs Runde,
Wo Leibnitz, Bach und manche Stunde
Sich Lessing, Goethe und im Bunde
Viel Geister freuten, die sich dort
Evoës Dienst beim Weine weihten,
Manch Säclum bis auf unsre Zeiten,
Da sass am Tage, wie er heut
Nach vierzig Jahren sich erneut,
Noch spät am Abend, da das Lärmen,
Der frohen Zecher tolles Schwärmen
Schon war verrauscht, ein Jüngling bleich,
Das blondgelockte Haupt aufs Buch
Gesenkt, in das er eifrig schreibt,
Dass unberührt das Glas ihm bleibt.
Den vollen Segen und den Fluch
Lest ihr auf seiner Stirne gleich,
Wo hell in Hieroglyphen steht
Geschrieben, die das Herz errät:
Ein Geist, ein Künstler, ein Poet.
Er schreibt und schreibt, der Lampe Licht
Wird trübe, doch er ruhet nicht,
Bis er das letzte Blatt gewendet,
Und tief aufatmend ruft: Vollendet!
Und wie das Wort im Raum verhallt,
Geht auf die Thür, es tritt herein
Ein später Gast; der Lampe Schein
Zeigt eine Mannes-Kerngestalt,
Das Lockenhaupt vom Bart umwallt,
Ihm glüht im Auge schaffensfroh
So Geist wie Liebe lichterloh,
Und wie sein Name immer heisst,
Wenn du ihn siehst, du nennst ihn dreist
Den deutschen Michel Angelo.
Sieh' da, mein Freund! Lass uns erheben
Das Glück, das uns zusammentrieb,
In dieser Stadt, die dir das Leben
Verlieh'n und mir mein treues Lieb.
He, Knabe! Lass' das Schlafen sein!
Füll' uns die Becher nur mit Wein!
Doch du, mein Jüngling, sag' mir an,
Was hat das Leben dir gethan?
Wie seh' ich dich vergrämt, verblasst,
Seit wir uns froh zuletzt geseh'n,
O sag' mir doch, was dir gescheh'n
Welch grausam Los dich hat erfasst?
Warum dein Herz die Ruh' verloren:
Mit Mozarts Klängen sei beschworen,
Du Jüngling, schön und liebevoll,
Sag, was im Aug' die Thräne soll?

Ach! ruft der Jüngling, und sein Ach
Tönt in des Herzens Tiefe nach,
Wie mich dein Wort vom Weh erlöst,
In das mich finst're Mächte bannten,
Wie dem vom Schmerze Übermannten
Es neuen Mut ins Herze flösst,
Du bist ein Meister, ruhmgekrönt,
Von aller Edlen Lob verwöhnt;
Du ahnst nicht oder hast vergessen,
Was ein vergeblich Ringen heisst,
Des Geistes Blut, das in uns kreist,
Zum vollen Schlag ins Herz zu pressen;
Ich sah, mit Schmerzen unermessen,
Mein Ideal von mir entflieh'n;
Um Tantalsqual beneid' ich ihn,
Dem nur der Leib in Durst entbrannte;
Mir geht das Herz in Flammen auf,
Seit ich der Schönheit Bild erkannte,
Und feindlicher Gestirne Lauf
Den freien Flug zu ihr versagt.
Seit ich der Tonkunst mich ergeben
Und Werk auf Werk versucht, gewagt,
Auf kühnen Wurf gesetzt mein Leben,
Seh' ich der grossen Meister Bilder
Mit tiefer Scham, mit Grauen an,
Dass ein Verirrter ich, ein Wilder
Mich ihrem Pfad gewagt zu nah'n.

Digitized by Google

Ihr Blick versenget mich wie Blitze,
Es stirbt mein Mut in ihrem Grollen.
Sieh' dort des neu'sten Werkes Skizze,
Wo ich in Töne fassen wollen,
Was mir das tiefste Herz bewegt;
So lang' ich schrieb, war ich erregt,
Und glaubt' an siegendes Gelingen,
Doch es erstarrt mir im Vollbringen.
Es ruft die Schrift voll Hohn mir zu:
Was hier gesagt ist, bist nicht du!
Wo ist, was nächtens du erschaust,
Wenn bald du jauchzest, bald du graust,
Wenn dich der Frechen ekle Brut
Umringt und ächzet: Gieb uns Blut!
Wenn Heldenscharen dich umschweben
Und mahnend rufen: Gieb uns Leben!
Wenn Frauenaugen mild sich feuchten:
„Lass uns im Tau der Töne leuchten!"
Wenn Götterbilder dich umringen:
„Was ohne uns ist all dein Singen?"
Ach, du, mein Freund, verzehrend Feuer
Schwillt mir im Busen ungeheuer,
Will heben sich im Glutenstrom
Hinauf bis an des Himmels Dom,
Doch ist's, als ob Geröll' und Stein'
Sich gegen seinen Ausbruch sträubt,
Und statt Feuer, glühend rein,
Nur Asche aus der Seele stäubt.

So in der Kunst. Vor meinem Leben
Kann Achtung kaum ein Wort dir geben.
Selbst von den Meinen schier verkannt,
Und von der Welt geschmäht, verbannt,
Von eitlen Stümpern frech gemeistert,
Wo einen Kranz die Kunst mir bot,
Vom blassen Neid geschwiegen tot,
Wo ich des Weltlaufs Preis verdiene,
Besiegt durch Trägheit, durch Routine,
Das ist mein Sein, mein täglich Brot.

Von meinem Herzen lass' mich schweigen!
Wo es mit seinem zart'sten Neigen
Sich nahte hohem Liebesreiz,
Wies Stolz es schnöd zurück und Geiz,
Dass in mir selbst der Zorn nun schäumt,
Dämonisch wild der Stolz sich bäumt,
Dass sich das Herz in mir verstockt,
Dass üppige Wollust mich, o Grauen,
Die Sphinx, an ihren Busen lockt,
Zu packen mich mit Tigerklauen.
Ich bin so ganz versenkt in Nacht,
Dass mir kein Schein des Lichts mehr lacht;
Mein Glauben wankt, mein Lieben krankt,
Kein Hoffnungsgrün mein Herz umrankt;
Mir fehlt der Mut, die Seelenstärke
Zum Leben, zum erhab'nen Werke,
Die milde Weisheit, die Geduld,
Mir bleibt nur Reue, Gram und Schuld,
O, wüsst' ich ein Hinaus, ein Fort!
O schlöss' ein einzig ächzend Wort
Mein Leben ein und dürft' ich's sprechen
Und Kunst und Lieb' und mich zerbrechen!

Der Meister schwieg, halb unbewusst
Zog er den Jüngling an die Brust,
Und blickt' ihn an mit ernsten Mienen
Von mildem Lächeln sanft durchschienen,
Und sprach — sein Manneswort durchdrang,
Ein süsser Ton, wie Glockenklang:
Mein Jüngling, wie du eilig bist,
In dumpfem Groll dich zu verdammen!
Auch mich durchwühlten solche Flammen,
Ich weiss, wie heiss ihr Glühen ist.
Vor allem hör' mich ruhig an;
Mit Klagen ist hier nichts gethan.
Komm her! ganz bin ich Herz und Ohr,
Die neue Arbeit spiel' mir vor,
Dass mich dein Spiel wie einst entzückt,
Wenn mit dem Glück du mich beglückt.
Komm her zum klapprigen Klavier,
Da sitzen wir — da spielen wir!
Mehr als durch Klagen, Seufzen, Stöhnen
Erkenn' ich dich in deinen Tönen.
He, Knabe! bring' uns frischen Wein,
Dann schlaf' nur friedlich wieder ein,
Und lass' nicht aus der Ruh' dich bringen,
Wenn ein paar Saiten sollten springen.
Komm, spiel', mein Freund! Nichts darf uns stören,
Dann sollst du meine Antwort hören.
Spiel' zu! Die Klapperkastenleiden
Werd' ich nicht deinem Geist ankreiden,
Mir klingt's wie Jauchzen, Prahlen, Beten
Von Geigen, Pauken und Drommeten!

Der Jüngling spielt; nun lauschet stumm!
Der Meister dreht die Blätter um.

(Ouverture.)

Und kaum war die Musik verklungen,
Als an sein Herz von Lieb' durchdrungen
Der Freund den Jüngling zieht, den bleichen

Der seinen Händedruck fühlt brennen
Wie ein geheim' Freimaurerzeichen,
An dem die Geister sich erkennen.
Vor allem, rief der Meister, nimm
O Freund, zu allen Lebenswegen,
Zu allen Fahrten gut und schlimm,
Aus Künstlermund den Künstlersegen.
Du bist ein Künstler! fühl' es stolz,
Und dass du keinen and'ren neidest,
Du schneidest kühn aus ganzem Holz,
Dir gab ein Gott, zu sagen, was du leidest.
Und bist du noch nicht wählerisch,
Hüllst Leid und Lust ins erste beste Kleid,
Und wär's in Lumpen, 's ist doch Lust und Leid —
Von Herzen kommend, dringt's zum Herzen frisch.
Du zeichnest klar mit fester Hand,
Dir ward die Schönheitslinie,
Die, wie die schlanke Pinie
Sich abhebt von der Felsenwand,
Im klaren Umriss deutlich macht,
Was dir im Herzen weint und lacht.
Und wenn du sagst, es ist nicht du,
Was dir aus Noten winket zu,
So sag' ich: nein! und tausendmal
Nein, nein! mit aller Lust und Qual
Bist du's, der aus dem Werke tritt,
Bist du's, der alle Schmerzen litt,
Die dort ertönen, dir allein!
Wie solltest sonst du Künstler sein?
Gemachte Lust, gemachtes Weh
Lässt du dem faden Routinier.
Nein, ob entmutigt du erschlaffst,
Ob du voll Gottlust auf dich raffst,
Du machst Musik nicht, nein du schaffst!
Bei deinen düstern Anfangsklängen,
Die in C-moll das Herz beengen,
Empfand ich tief, was du geklagt,
Welch ätzend Leiden in dir nagt;
Dies Tönen klang aus edler Seele
Von irdischer Schwere bang bedrückt,
Die, unters Erdenjoch gebückt,
Klagt, dass es ihr an Flügeln fehle.
Ich übertrug, wie ich gewohnt,
In plastisches Schauen mein Empfinden;
Ich sah die Nacht, die düster thront,
Um ihre Brut die Fittiche winden.
Kalt starrte Stolz ins Auge mir,
Umklammernd sah den Geiz ich halten
Sein eitel Gold, mit wilder Gier
Schlürft aus der Schale Völlerei,
Trägheit und Wollust in den Falten
Des Schleiers ruh'n der Nacht die zwei,
Die Zähne bleckt der schnöde Neid,
Die Fackel hält der Zorn bereit —
Sie sind's! Zu tiefstem Weh verdammt,
Wie breitet schaurig sich umher
Der Leidenschaften wüstes Heer
Dem Schoss der alten Nacht entstammt.
Und deine Töne beben, zagen,
Und deine Violoncelle klagen,
Dass wir aus solchem Stoff gemacht
Der selbst ureigen ist der Nacht,
Und deine Bratschen stimmen ein,
Und all die laute Tonesmacht
Fragt, ob denn noch kein Stern erwacht,
Ob uns kein Lichtstrahl will befrei'n? —
O spiel' die Stelle noch einmal du,
Und denke dir mein Bild dazu!

Andante Sostenuto (Einleitung der Ouverture).
(Dazu lebendes Bild: Die Nacht und die 7 Todsünden.)

Doch mitten durch die Nacht der Qual
Bricht edler Freude Sonnenstrahl.
Des Tages Mutter ist die Nacht,
Des Äthers, der das All umfliesst,
Schon hält der Sterne Schimmer Wacht,
Bis er im Morgenrot zerfliesst.
Und ob der Nacht wir unterliegen,
Wir überwinden Gram und Graus,
Wir müssen mit der Sonne siegen,
Die Sterne sagten's uns voraus.
Auch du, wie fest du warst umsponnen
Von Fesseln, die der Irrtum flicht,
Hast dich auf deine Kraft besonnen
Und strebst empor zum Tag, zum Licht.
Dein bess'res Selbst in tiefen Stunden
Hast siegend wieder du gefunden.
Was war es doch, was dich bedrückt?
Was ist es, was dich nun entzückt?
Du fragtest nicht, du atmest ein
Nur Äther, Glück und Sonnenschein.
Dein Lieben krankte — es gesundet;
Dein Glauben wankte — er steht fest;
Die Hoffnung süss ins Herz gepresst,
Heilt alles, was dein Herz verwundet.
Nun wächst dir Mut und Seelenstärke
Zum Leben, zum erhab'nen Werke,
Gerechtigkeit wird dein Panier,
Gerechtigkeit der Welt und dir;
Du trägst dein Irren, and'rer Schuld,

Digitized by Google

Mit Himmelsweichheit und Geduld.
Geläutert lernst du hoch verehren,
Die Tugend, wo du sie erlebst,
Weil dich's die eig'nen Klänge lehren,
Die du im Künstlerherzen webst.
O, wenn du gern mein Herze labst
Spiel' einmal noch den Teil mir vor,
Wo du den Strahl in Tönen gabst,
Der aus der Nacht bricht hell hervor;
Und möcht ein linder Geisterchor
Die hehren Lichtgestalten grüssen,
Die ich dann schau! zu deren Füssen
Anbetungsvoll ich mich verlor.
Ihr Geister preiset insgesamt
Mit Zaubertönen süss und klar
Der Tugenden geweihte Schar,
Aus Licht geboren, lichtumflammt.
O Geister, lauscht, und was ich sprach
Singt mir zur guten Stunde nach.
„Ihr schönen erhab'nen Gebilde,
Kein Lied tönet aus euer Lob!
Ihr nahtet wie Sonnen dem Erdengefilde,
Als Dunkel noch alles umwob.
Ein lohnender Gott lässt euch thronen
Im Himmel und tränkt euch mit Lust,
Doch seliger wollt ihr noch wohnen
In sehnender Menschenbrust."

Allegretto mit Chor.
(: Ihr schonen erhab'nen Gebilde etc. :)
(Dazu lebendes Bild: Das Licht und die Tugenden darstellend.)

Und fühlst du nun, wird dir's nun licht,
Woran es einzig dir gebricht;
Den Ton hast du in der Gewalt;
Du musst hierzu die Bilder bringen,
Und deine Bilder müssen singen.
Auf! baue kühn dir deine Welt,
Mein Freund, das Drama ist dein Feld.
Dein Kämpfen zwischen Licht und Nacht,
Das dich zerquält, dich elend macht,
Es würde dir die Brust zersprengen,
Klagst du's nur in symphonischen Klängen.
Der Gott, durch den dein Herz gedieh
Zum feinsten Fühlen eig'ner Schuld,
Der Gott, der dir den Drang verlieh,
Masslos zu schlürfen Reiz und Huld,
Derselbe Gott gieht dir die Kraft
Zu läutern dich von Leidenschaft,
Will dich mit Gut und Bös umweben,
Dich über Gut und Bös zu heben,
Mit jedem Wein dein Wesen tränken,
Der Welt ihr vollstes Bild zu schenken;
Er hat ein Werkzeug sich geschaffen
In dir und deinem Genius,
Gab Gut und Bös dir nur als Waffen,
Dass dir der Sieg gelingen muss.
Denn wie auch hebt in Raum und Zeit,
Ormuzd und Ahriman den Streit,
Wo sich in Gott löst Zeit und Raum,
Ist Gut und Bös nur noch ein Traum,
Nur Licht und Schatten, herb und mild,
In reinster Schönheit Gottes Bild.
Und von dem Bild ein Wiederscheln
Soll die erhab'ne Kunst uns sein.
Du aber, Jüngling, bist berufen,
Kühn zu erklimmen alle Stufen
Des Wegs zu ihren hehren Hallen,
Das sagt mir schon dein erstes Lallen,
Und wie zur Himmelfahrt es heut
Das Herz mir in der Brust erfreut,
Soll es dem Herzen noch gefallen,
So lang dein Name wird erschallen.
D'rum stürze kühn dich in die Welt!
Gesung'nes Drama ist dein Feld.
Und musst du alle Qual durchmessen,
Muss Not und Leid das Herz dir pressen,
Du wirst von jeder Lebenspein
Durch die Gestalten dich befrei'n
Die im Gewand der Myth' und Sage
Dein Inn'res bringen heil zu Tage.
Dann lässest du die Gottgebilde
In Tönen reden ernst und milde,
Den Helden wirst du Atem geben,
Beleben sie mit deinem Leben,
Gestalten auch die Drachenbrut,
Die dich im Traum gequält um Blut.
Doch über diesem Qualm der Nacht,
Dem Geiz, der seinen Hort bewacht,
Der dunklen Mutter schnöd'atem Sohne,
Zeigst du in ihrer Tugend Krone
Der Menschenseele reichsten Hort,
Die hehren Bilder holder Frauen,
Und reissest alle, die sie schauen,
In Strom des Lichts, der Wonne fort.
O Lichtgestalten, süss und traut!
Da werden Glaub' und Hoffen laut,
Die heil'ge Treue, hehrste Liebe,
Die Seelenstärke, die Geduld,
Entsagung allem Weltgetriebe,
Zur Buss' um des Geliebten Schuld.
Da steigt, sinkt auch die Welt zusammen,

Digitized by Google

Die Lieb', ein Phönix aus den Flammen!

Moderato assai mit Chor. (Dazu lebendes Bild: Die Hauptgestalten der Wagnerschen Werke dem Meister huldigend.)

Und sie, die du so schön geschaffen,
Wenn alle Höh'n dein Geist erstieg,
Sie kränzen dir die glühenden Waffen,
Dir „Sieg", entgegenrufend „Sieg".

O nimm von dieser schönen Stunde
Den wärmsten Kuss des Freundes mit!
Weich Land dein Fuss, mein Fuss betritt,
Wir bleiben fest im Freundesbunde.
Ja, hätten wir uns nie gesehen,
Nur geisterhaft im Traum verkehrt,
Kein Paar, das Brust an Brust sich nährt,
Kann inniger sich als wir versteh'n.
Nun lass uns scheiden. Knabe, he!
Du ruhst ja wie vom letzten Weh!
So raff' dich auf noch einmal doch,
Kredenz' uns einen Becher noch,
Der soll mit süssem Feuerwein
Gefüllt zur Künstlerweihe sein.
Stoss an und leer' ihn bis zum Grund
Und präg' ins Herz dir voll und rein
Den Weihespruch aus Meistermund:

Heil, Heil, Heil!
Wenn schaffende Kraft aus dem Geiste dir sprühet,
Gewaltigen Strebens unendlicher Drang,
Wenn rein dein Herz nur dem Schönen erglühet,
Und kämpfend dein Geist zu dem Höchsten sich schwang,
Zur That wird dann dein Gesang,
Zum Hauch, der aus Gott entsprang;
Ob fern auch dein Bild von uns schied,
Währt ewig dein Lied.

Ans Werk denn, ans Walten
Dein innerstes Sein im Gesang zu entfalten!
Dann krönet die Palme dein Ringen,
Dein siegend Vollbringen.
Aus deinem Werk spriesst goldene Saat
Herrlichster, ewiger That!
Was ich zur guten Stunde sprach,
Ihr lieben Freunde singt mir's nach.

Allegro assai (Schlusschor):

Heil, Heil, Heil!
Wenn schaffende Kraft aus dem Geiste dir sprühet,
Gewaltigen Strebens unendlicher Drang,
Wenn rein dein Herz nur dem Schönen erglühet,
Und kämpfend dein Geist zu dem Höchsten sich schwang,
Zur That wird dann dein Gesang,
Zum Hauch, der aus Gott entsprang;
Ob fern auch dein Bild von uns schied,
Währt ewig dein Lied.

Digitized by Google



RICHARD WAGNERS OPERNTEXT „DIE HOCHZEIT“.

Von Prof. Dr. Franz Muncker-München

Dichterische Entwürfe, die zuerst vornehmlich auf ein antikisierendes, dann auf ein shakespearisierendes Drama hinwiesen, hatte schon der Knabe Richard Wagner ausgearbeitet; der heranreifende Jüngling, der sich im begeisterten „Studium Beethovens und Mozarts zum Musiker ausbildete, hatte sich namentlich in Instrumentalkompositionen, in Klavierstücken, Ouvertüren und einer Symphonie, versucht. Dramatische Dichtung und musikalische Ausgestaltung vereinigte sich in seinem künstlerischen Schaffen zum erstenmal in einem durch Goethe und Beethoven gleichmässig angeregten Schäferspiel, von dem wir nichts Genaueres wissen, dann aber besonders in der Oper „D i e H o c h z e i t“, die er im Herbst 1832 während eines längeren Aufenthalts zu Prag auf der Rückreise von Wien begann. Die Dichtung führte er, wie es scheint, in rascher Arbeit wohl noch in Prag aus; an die musikalische Komposition machte er sich gleich nach der Rückkehr in Leipzig. Sie gedieh aber nicht über die ersten Scenen hinaus, obwohl sie ihm den freudigen Beifall seines Lehrers Theodor Weinlig einbrachte. Denn da seiner Schwester — wahrscheinlich der ältesten seiner Schwestern, Rosalie, die als bedeutende Schauspielerin vor allem zu einem massgebenden Urteil in dramatischen Fragen berufen zu sein schien — der Text seiner Oper missfiel, stand er nicht nur von ihrer Vollendung ab, sondern vernichtete auch die Dichtung spurlos, wie er zehn Jahre später in der „Autobiographischen Skizze“ selbst versicherte. Dagegen hat sich der Kompositionsentwurf sowie die vollständig ausgeführte Partitur der ersten Scene erhalten; sie ist in neuerer Zeit wiederholt auf ihre musikgeschichtliche Bedeutung untersucht worden*) und vermag uns immerhin gewisse Aufschlüsse über die Anfänge der musikalisch-drama-

*) So von Wilhelm Tappert im „Musikalischen Wochenblatt“ 1887, No. 27 f., von Adolf Sandberger in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ 1888, No. 38 f., u. a.

Digitized by Google

tischen Entwickelung Wagners zu geben. Für die Erkenntnis der in der Hauptsache verlorenen Dichtung bietet uns diese erste Scene der „Hochzeit“ nur wenig. Das Reichhaltigste und Zuverlässigste über den Text der „Hochzeit“ sagt uns vielmehr immer noch der kurze Bericht, den Wagner über den Inhalt seiner ersten Oper in der eben genannten „Autobiographischen Skizze“ 1842 gab: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“

„Ich weiss nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war,“ bekannte Wagner 1842. Mit dieser Erklärung haben sich denn auch seine Biographen meistens begnügt. Glasenapp verwies zwar in der ersten Auflage seiner Lebensgeschichte des Meisters auf Heines 1822 geschriebene, 1823 veröffentlichte Tragödie „William Ratcliff“, in deren „Geschmack und Stimmung“ Wagners „dunkles Nachtstück“ gehalten sei, wagte aber in der von Grund aus umgearbeiteten dritten Auflage seines Werkes (1894) selbst nicht mehr, diese Vermutung zu wiederholen. Mit Recht; denn die Ähnlichkeit zwischen den beiden Dramen besteht nur in Nebendingen und ist viel zu allgemeiner Art, als dass man an einen näheren Zusammenhang zwischen ihnen denken dürfte. Auch Ratcliff liebt mit dämonischer Leidenschaft Maria und dringt an ihrem Hochzeitstag in ihr Schlafgemach ein. Darin harrt sie aber nicht der Ankunft des Bräutigams; denn diesen hatte sie die beiden ersten Male, da sie sich verlobte, schon des Morgens vorher am Traualtar vergebens erwartet, um dann, gleichfalls bereits vor Ratcliffs Besuch, zu erfahren, dass er am Schwarzenstein erschlagen liege. Und auch das dritte Mal, wo die Trauung am Altar wirklich stattgefunden hat, harrt sie in ihrem Gemach nicht eigentlich des Bräutigams, sondern sie erwartet in banger Furcht, dass wieder Ratcliff ihr den Ring des Erschlagenen bringe. Die Situation ist, ebenso wie die Hauptfabel des Heineschen Trauerspiels, grundverschieden von der in der „Hochzeit“. Äusserlich stimmen freilich die zwei Stücke noch darin überein, dass im Anfang beider (auch der „Hochzeit“, wie uns die erhaltene Scene lehrt) Braut und Bräutigam als Neuvermählte erscheinen, und dass in beiden der Nebenbuhler an dem Tode der Braut schuld ist. Aber Ratcliff ermordet in wirklichem Wahnsinn mit eigner Hand die Geliebte; wie innerlich unähnlich ist dieser Vorgang dem Tod, den die Braut in Wagners Oper an der Leiche des von ihr getöteten rasenden Liebhabers findet!

Nicht von Heine, sondern von einem andern Spätromantiker, von Immermann, hat Wagner die Anregung zu seiner Operndichtung erhalten. Aber freilich auch hier nur die Anregung, nicht den vollständigen Stoff.

Digitized by Google

Auch hier knüpfte er nur äusserlich an gewisse Situationen seines Vorgängers an; was er aber so von ihm überkam, das bildete er in freier, eigenartiger Weise aus und schuf sich somit die eigentliche dramatische Fabel gleich bei diesem ersten Opernversuche selbständig.

Im Winter 1824/25 hatte Immermann sein erstes bedeutender angelegtes Trauerspiel, „Cardenio und Celinde", geschrieben, in welchem er einen alten, schon im siebzehnten Jahrhundert von Andreas Gryphius und wieder 1810 von Achim von Arnim dramatisch bearbeiteten Novellenstoff moderner und tragisch folgerichtiger zu gestalten suchte. Das 1826 zu Berlin veröffentlichte Werk, obwohl reich an dichterisch vortrefflichen Zügen und Abschnitten, an Scenen und Charakteren, die von echter dramatischer Kraft zeugten, war doch als Ganzes noch kein Meisterstück, masslos düster ohne jegliche versöhnende Milde, ja stellenweise unnatürlich grässlich, vor allem im Aufbau der Handlung nicht einheitlich genug und auch sonst mit manchen zwar litterargeschichtlich anziehenden, aber künstlerisch nur verwirrenden Zutbaten über Gebühr ausgestattet. Doch lenkte es zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf den Dichter, den Börne und Heine, Varnhagen von Ense und Wilibald Alexis durch ihr Lob auszeichneten, während Platen im „Romantischen Oedipus" ihn mit schmähsüchtigem, ungerecht übertreibendem Tadel überschüttete. Zweifellos lernte auch Wagner das vielgenannte Stück kennen. Zogen ihn doch gerade in jenen Jahren, da er, selbst vom Zauber der romantischen Poesie entzückt, sich zuerst der Operndichtung zuwandte, Immermanns Dramen ganz besonders an, liessen sie doch Eindrücke in seiner Seele zurück, die noch nach Jahrzehnten, ihm vielleicht nicht einmal klar bewusst, fortdauerten, als jene Dramen selber ihm fremd oder gleichgültig geworden waren. Denn auch Immermanns Trauerspiel „Kaiser Friedrich II." (1828 erschienen) und seine gewaltige Merlindichtung (1832) wirkten bedeutsam auf die schöpferische Phantasie Wagners ein: jenes regte ihn offenbar zu der glanzvollen Heldengestalt seiner Sarazenin in dem gleichnamigen Opernentwurf aus dem Anfang der vierziger Jahre an; wie stark und nachhaltig aber einzelne Scenen und Charaktere im „Merlin" seinem Geiste sich eingeprägt hatten, davon weist der „Lohengrin" und sogar noch der „Parsifal" Spuren auf. Aus Immermanns „Cardenio und Celinde" gewann denn auch Wagner schon bei seiner frühesten Operndichtung den ersten Antrieb.

Die Handlung des Immermannschen Dramas spielt zu Bologna in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts; wenn also Wagner von dem „mittelalterlichen Stoffe" redet, so ist diese Bezeichnung nicht buchstäblich mit Rücksicht auf die Zeit, in die etwa schon seine Quelle den dramatischen Vorgang verlegte, sondern im Hinblick auf den allgemeinen kulturgeschichtlichen Charakter zu verstehen, den er selbst erst der Fabel

Digitized by Google

seines Stückes aufprägte: er erst rückte die Handlung um ein paar Jahrhunderte zurück und gab ihr einen entschieden mittelalterlichen, doch, wie es scheint, sonst in der Zeit nicht näher bestimmten Hintergrund. Auch das entsprach ja der Sitte der romantischen Dichtung im grossen und ganzen wie der des Ritterschauspiels, das einige Jahrzehnte vorher bereits zur Blüte gelangt war: man nahm als Zeit der Handlung das Mittelalter überhaupt an, vergass dabei jedoch vollständig, dass die einzelnen Perioden des mittelalterlichen Jahrtausends oft in allem und jedem von einander verschieden waren.

Nur ein Teil der fast allzu reichen und verwickelten Handlung Immermanns kommt für Wagner in Betracht. Cardenio und Olympia lieben einander; die Abneigung ihrer Väter wird überwunden und schon der Hochzeitstag für das junge Paar festgesetzt. Neben Cardenio hat auch Lysander um die Braut geworben, ohne jedoch bisher Beachtung zu finden. Da schleicht er sich kurz vor dem Vermählungstage bei Nacht in ihr Schlafgemach. Als sie das Licht ausgelöscht hat und ihr Bett aufsucht, fühlt sie sich von den Armen eines Mannes umfangen. Sie schreit, und sogleich entflieht der Verwegene. Olympia glaubt, es sei Cardenio gewesen, der, von seiner Leidenschaft verführt, den Hochzeitstag nicht abwarten wollte, und nennt den auf sie einstürmenden Verwandten seinen Namen. Cardenio wird herbeigeholt, beweist seine Unschuld, zweifelt nun aber, da das übertreibende Gerücht sich der Sache bemächtigt, an der Reinheit seiner Braut und zieht sich zurück. Jetzt tritt Lysander, angeblich unbeirrt durch das Gerede der Lästernden, wieder mit seiner Werbung hervor und findet nun Gehör. Nach der Hochzeit bekennt er seiner Gattin die Schuld, zu der ihn die Verzweiflung über seine verschmähte Liebe getrieben hatte. Olympia aber vertraut dies sein Geständnis dem Cardenio, der sie, um Befreiung von seinen qualvollen Zweifeln zu erlangen, zu heimlicher Zwiesprache gezwungen hat, und Cardenio rächt den Frevel, indem er bei nächster Gelegenheit den um Mitternacht von einer Reise zurückkehrenden Lysander an der Schwelle seines Hauses erschlägt; vor dem Richter bekennt er sich zu seiner That und durchbohrt sich mit dem eigenen Schwert, um dem Blutgerüste zu entgehen.

Diese einfache Inhaltsangabe des Immermannschen Trauerspiels, soweit es für unsere Frage überhaupt von Wert ist, zeigt deutlich für jeden, der kein völliger Fremdling in litterargeschichtlicher Methode ist — leider aber sind das die meisten, die bisher über Wagner geschrieben haben —, dass die Grundlinien der Handlung in der „Hochzeit“ aus „Cardenio und Celinde“ stammen. Aber Wagner hat im einzelnen fast nichts unverändert aus seiner Vorlage genommen, sondern alles dramatisch bedeutsamer umgebildet. Der nächtliche Überfall der Braut liegt bei Immermann vor dem Beginn des Stückes, er wird nur in der Exposition erzählt; bei Wagner

Digitized by Google

sollte er zweifellos unmittelbar vor unseren Augen geschehen und den Höhepunkt der Handlung in der Oper bilden: aus diesem Grundunterschied ergaben sich von selbst einige weitere Verschiedenheiten, andere erfolgten aus der grösseren dramatischen Kraft und Kunst, die Wagner vor Immermann auszeichnete. Olympia vermutet nur in dem unerwarteten Eindringling ihren Bräutigam; Wagners Ada, am Morgen bereits mit Arindal vermählt, harrt geradezu in ihrem Gemache des Bräutigams. Der Nebenbuhler schleicht sich bei ihm nicht feig aus einem Versteck in der Finsternis hervor, um die Halbentkleidete zu umarmen und beim ersten Schrei der Erschrockenen unerkannt zu entfliehen: das hätte in der scenischen Darstellung nur widerlich oder komisch wirken können; so setzt Wagner dafür einen von kraftvoll-verwegener Leidenschaft zeugenden Überfall, der kühnen Mut erfordert, mit höchster Lebensgefahr verbunden ist. Das zaghafte Warten des Eindringlings, bis das Licht ausgelöscht ist, seine verächtliche Besorgnis, unerkannt zu bleiben, fällt dabei von selbst weg. Und statt lächerlich feiger Flucht sehen wir einen wilden Kampf des rasenden Frevlers mit der, die er als Beute seiner Leidenschaft begehrt, einen Kampf, der in jedem Sinne tragisch endet: von den Händen der Geliebten, in toller Gier Erstrebten findet der Schuldige unmittelbar bei seiner wilden That den Tod, der ihn bei Immermann erst nach Monaten auf allerlei Umwegen durch das Schwert des Bräutigams der von ihm Überfallenen erreicht.

Der Schluss der Oper, der Tod Adas bei der Leichenfeier für den von ihr im Kampf der Notwehr getöteten Cadolt, steht in keinem Zusammenhange mehr mit Immermanns Trauerspiel. Er weist eher auf sittliche Anschauungen zurück, die im deutschen Drama der letzten Jahrzehnte vor Wagners Operndichtung, so besonders in der Schicksalstragödie oder, um ein edleres Muster zu nennen, in der „Braut von Messina" walteten: das Gefühl der Schuld führt den Thäter unseliger That, auch den im höheren Sinne schuldlosen Thäter, zum Tod als der einzigen vollgültigen Sühne. Ob übrigens Wagner den Tod Adas nicht auch noch durch andere Seelenregungen, z. B. durch ein Gefühl der Liebe, das sie erst an Cadolts Leiche richtig versteht, oder irgend etwas Ähnliches, begründen wollte, lässt sich bei der Dürftigkeit der Überlieferung nicht mehr erkennen. An die „Braut von Messina" aber und zwar an die zweite Scene dieser Tragödie erinnert einigermassen auch schon die frühere Situation in Wagners Oper: die Braut, die der Ankunft des Geliebten harrt und von seinem Nebenbuhler überfallen wird. Diese Ähnlichkeit ist nun freilich zu allgemeiner Art, als dass man aus ihr auf eine unmittelbare Anregung Wagners durch Schillers Drama schliessen dürfte. Dagegen wäre es nicht undenkbar, dass der junge Operndichter beim Ausdruck der Empfindungen, mit denen Ada den Bräutigam erwartet, sich hie und da Beatricens Monolog zum Vorbild genommen hätte; etwas Sicheres lässt sich natürlich auch hier nicht vermuten.

Wie sonst die Oper angelegt, die Handlung im einzelnen gegliedert und aufgebaut, die Charaktere entwickelt waren, entzieht sich unserer Kenntnis so ziemlich ganz und gar. Auch was durch Tappert und Sandberger von den Anfangsscenen bekannt geworden ist, reicht nicht aus, um ein auch nur annähernd zuverlässiges Urteil über die dichterisch-dramatische Gestaltung darauf zu gründen. Wissen wir ja doch nicht einmal, auf wie viele Akte Wagner seine Oper berechnet hatte. Sicher steht nur, dass sie ausser der einleitenden Friedens- und Hochzeitsscene mindestens noch zwei Scenen mit verschiedenem Schauplatz enthalten haben muss, jene nächtliche Scene im Schlafgemach Adas und die Scene der Totenfeier. Was und wie viel aber etwa zwischen diese Hauptmomente eingeschoben war, darüber wissen wir ebenso wenig wie z. B. darüber, ob jede der drei Hauptscenen einem besonderen Akt zugewiesen oder vielleicht zwei von ihnen zu einem Aufzug zusammen genommen waren. Dagegen erkennen wir deutlich aus dem Entwurf, dass die einzelnen Vorgänge in der Oper zeitlich ungemein dicht auf einander folgen. Die Handlung bis zum Tod Cadolts spielt augenscheinlich an einem und demselben Tage, am Hochzeitstage Adas und Arindals; die Totenfeier für Cadolt, die doch höchst wahrscheinlich das Stück abschloss, haben wir uns wohl am folgenden Tage zu denken. Wir finden also schon in Wagners erster Oper jene von unsern deutschen Dramatikern seit Lessing und Schiller immer wieder mit dem glücklichsten Erfolg erprobte, wenn auch nicht mit französischer Engherzigkeit pedantisch abgemessene Einheit der Zeit, die uns wieder im „Fliegenden Holländer“, im „Lohengrin“, in den vier Teilen des „Rings“ und in den „Meistersingern“ begegnet, nun mit höchster künstlerischer Meisterschaft behandelt als ein äusseres Symbol der inneren Geschlossenheit und des ununterbrochenen Flusses der Handlung.

So erscheint uns die „Hochzeit“ doch als recht bedeutsam, wie für die musikalische, so auch für die dichterisch-dramatische Entwicklung Wagners. Wie wir in der Partitur der ersten Scene das musikalische Leitmotiv schon in gewisser Weise vorgebildet finden, so zeigt uns das Wenige, was wir von der Dichtung der Oper erraten können, bereits den Grundcharakter des gesamten späteren dramatischen Schaffens bei Wagner, die eigenartig-selbständige Verbindung einzelner Züge, die er aus älteren Dichtungen oder Sagen entnahm, die künstlerische Ausgestaltung und Vertiefung der so gewonnenen Handlung nach den strengsten Gesetzen des Dramas und andeutungsweise auch schon die Erfüllung des Ganzen mit einem neuen, sittlich und geistig wertvollen Gehalte.

Digitized by Google

DAS RICHARD WAGNER-HAUS IN WÜRZBURG

Von Prof. Hermann Ritter-Würzburg

In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" von 1833 (Seite 110) steht Folgendes zu lesen: „Die neue Symphonie" — gemeint ist die im Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig aufgeführte C-dur-Symphonie — unseres noch ganz jugendlichen Richard Wagner (er zählt kaum 20 Jahre) wurde in allen Sätzen, mit Ausnahme des zweiten, von der immer sehr zahlreichen Versammlung mit lautem Beifall und nach Verdienst begrüsst ... der Arbeit gebührt das Lob eines grossen Fleisses, und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering ... die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, dass wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch ebenso angestrengt, als die Benutzung der Orchestereffekte noch nicht erfahren genug ist, ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines oder des anderen Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet ... so sind dies doch einzig nur solche Punkte, die sich durch redlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Herr Wagner hat, giebt sich nicht, wenn es nicht schon in der Seele lebt. — *Der junge Künstler ist vor einigen Wochen aus seiner Vaterstadt nach Würzburg zu einem seiner Brüder gereist, der dort als Gesanglehrer wirkt.*"

Noch heute steht in Würzburg Wagners Wohnung in Gestalt eines alten Häuschens, an der Ecke der Hübers- und Kapuzinergasse gelegen, und in freudig dankbarer Erkenntnis dessen, was Richard Wagner in diesem Hause geschaffen hat, liess die Würzburger Liedertafel dasselbe mit einer Gedenktafel schmücken. Die schlichte Inschrift derselben lautet: „*In diesem Hause wohnte 1833 Richard Wagner.*" Fürwahr ein mehr als bescheidenes Haus ist die Stätte, die Wagner in Würzburg betrat, um sich hier ernstem Schaffen hinzugeben; aber

„Die Stätte, die ein guter Mensch betrat
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder."

Wer in der alten erinnerungsreichen Frankenstadt dem Schlosse, jenem kostbaren Denkmale der Baukunst des 18. Jahrhunderts, einen Besuch abstattet, ist ganz in der Nähe dieses Hauses, von dem aus der junge Wagner

Digitized by Google

einen schönen Blick in denjenigen Teil des Hofgartens hatte, der an dem sogenannten Kavalierbau, jetzt Wohnung des Regierungspräsidenten, gelegen ist. Wie oft mag das Auge des nachsinnenden Wagner in das Grün dieses Gartens geblickt haben, als er das erste Werk schuf, das der Welt zeigen sollte, dass er „auch Einer" sei: Dieses Werk war seine erste Oper „Die Feen".

In Würzburg weilte damals Richard Wagners ältester Bruder Karl Albert Wagner (geb. 1799, gest. 1874) als Sänger, Schauspieler und Regisseur am dortigen Stadttheater. Zu ihm wandte sich Richard, weil, wie er selbst sagte, ihm jener „als erfahrener Sänger von Wichtigkeit" war, und in der That — durch diesen Bruder wurde Richard Wagner so recht in die Bühnenpraxis eingeführt. Das Würzburger Stadttheater ist auf solche Weise zu dem Ruhm gekommen, einen Richard Wagner im Jahre 1833 unter seinen Mitgliedern als Chordirigenten zählen zu können und zwar für eine Monatsgage von — 10 Gulden. Zunächst schrieb Wagner in dieser Stellung für seinen Bruder, der „im Besitze einer sehr hohen Tenorstimme" war, einen nach seiner Meinung wirkungsvolleren Schluss zu der Arie No. 15 in Marschners „Vampyr". Statt der 58 Takte des Originals sind von Richard Wagner 142 Takte eingefügt, „kein blosses Anhängsel, sondern ein ernstgehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro in düsterem F-moll", das Wilhelm Tappert in seiner Biographie des Meisters Wagner in Phototypie nach dem Originale wiedergegeben hat. Die dichterisch-musikalische Ergänzung zu Marschners „Vampyr", welche das Datum 23. September 1833 trägt, war wohl das erste, was Wagner von sich auf der Bühne hörte. Auch hier in Würzburg war es im Jahre 1833, als Wagner im Konzerte des damaligen „Liederkranz" Introduktion, Chor und Septett aus der unvollendeten Oper „Die Hochzeit" zur Aufführung brachte. Die Oper, deren Inhalt tragisch war, ist in Bezug auf ihre Entstehung nicht genau festzustellen; aller Wahrscheinlichkeit stammt sie aus dem Jahre 1832 und ragt in die Würzburger Zeit hinein. „Meiner Schwester (Rosalie) gefiel das Buch nicht, ich vernichtete es spurlos." Das Autograph der ersten Nummern zu dieser Oper blieb erhalten und geriet in den Besitz eines Würzburger Musikalienhändlers (C. Roeser), der dasselbe durch ein Inserat in No. 21 des Musikalischen Wochenblattes vom Jahre 1878 zum Verkauf anbot. Nach einem unglückseligen Prozesse der Familie Wagner mit jenem Musikalienhändler wegen Herausgabe des Manuskriptes kam dasselbe später durch Kauf (wenn ich nicht irre) in den Besitz von Prof. Dr. A. Sandberger in München.

Und nun zu den „Feen", die in Würzburg im Jahre 1833 in diesem Hause, das unser Interesse in Anspruch nimmt, entstanden sind.

Als Richard Wagner im Jahre 1834 Würzburg verliess, um in Leipzig die Annahme seiner dreiaktigen Oper „Die Feen" zu erwirken, musste er die erste grosse Enttäuschung erleben. „Die Aufführung meiner Feen wird

auf die lange Bank geschoben," schreibt Wagner. Sie wurden überhaupt nicht gegeben. In einem Briefe an den Leipziger Baritonisten Hauser, der die Oper durch sein abfälliges Urteil zu Fall gebracht hatte, verteidigt Wagner, in selbstbewusster Weise sein Können und rühmt zugleich die Tüchtigkeit seiner Lehrer Müller und Weinlig.*) Erst aus dem Nachlasse König Ludwig II. von Bayern, dem Wagner die Partitur dieses Werkes sowie die des „Liebesverbotes" gewidmet hatte, der aber auf eine Aufführung verzichtete, kam dasselbe wieder an das Licht der Öffentlichkeit und erlebte am 23. Juli 1888, also volle 60 Jahre nach seinem Entstehen in München seine erste Aufführung. Den Text zu dieser Oper formte Wagner bekanntlich nach Gozzis Märchen „La donna serpente" (Die Frau als Schlange). Wagner selbst berichtet über dasselbe: „Beethoven und Weber waren meine Vorbilder, in den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes grosse Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab." Und später äussert er in der „Mitteilung an seine Freunde" über diese seine früheste künstlerische That: „Sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunsteindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachstum zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts anderes, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung dessen, was am einnehmendsten auf uns einwirkt."

Wer nun das Werk „Die Feen" vom historisch genetischen Standpunkte aus betrachtet, wird aber in demselben schon das für Richard Wagner als besonders und eigentümlich Geltende finden, es ist: das sich hier in deutlichster Verwandtschaft mit dem dramatischen Problem des „Lohengrin" offenbarende poetische Motiv von der erlösenden Kraft reiner Liebe, ein Motiv, für das jedes weitere Werk des Meisters sozusagen nur eine neue, immer gleich erschütternde und erhebende Variation darbietet.

Auf dem Titelblatt der blau eingebundenen Partitur der „Feen" lesen wir die Verse, die seinem königlichen Freunde gewidmet sind:

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüssen;
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füssen,
Dass deine Gnade ihm Erlöser sei."

*) Siehe diesen Brief in: H. Ritters „Allgem. Illustr. Encyklopädie der Musikgeschichte" Bd. V. Seite 102f.

Digitized by Google



RIENZI

EIN MUSIKALISCHES DRAMA

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock

Als Richard Wagner 1838 den Rienzi*) entwarf, legte er ihn von vornherein so bedeutend an, dass es unmöglich ward, das Werk — wenigstens zum erstenmale — auf einem kleinen Theater aufzuführen. „Ich verzichtete gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das die Oper einst aufführen sollte, und kümmerte mich wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde."

„Der Rienzi möge als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang nahm." „Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem grossen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi bestimmte."

Wagner wollte die grosse Oper mit all ihrer scenischen und musikalischen Pracht nicht etwa bloss nachahmen, sondern mit rückhaltsloser Verschwendung sogar überbieten.

„Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es

*) Die im folgenden ausgehobenen Stellen der gesammelten Schriften, insb. Bd. I und IV, und der Briefe an Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine findet man übersichtlich zusammengestellt in Glasenapps ausgezeichneter Wagner-Encyklopädie II, Leipzig 1891, S. 101—105; vgl. ferner Eduard Reuss, Bayreuther Blätter 12, 1889, S. 150ff., und Chamberlain, Richard Wagner, kleine Ausgabe, München 1901, S. 335ff.

Digitized by Google

handelte sich mir zu allernächst um meinen Rienzi, und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die grosse Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese grosse Oper gleichsam die Brille, durch die ich unbewusst meinen Rienzistoff sah."

Aus diesen Worten Wagners ergiebt sich, dass der Rienzi ein Drama in Opernform ist, dass er, um im Sinne seines Schöpfers zu wirken, einer stilistischen hochvollendeten Darstellung auf einer reichen und grossen Bühne bedarf. Kein anderes Werk ist so gröblichen Missverständnissen ausgesetzt gewesen, wie der Rienzi, welcher in schlechten Opernaufführungen dermassen verunstaltet wurde, dass der dramatische Kern, sein tief innerliches Wesen, hinter dem unwesentlichen äusseren Schein überhaupt völlig verschwand. Zudem kam der Rienzi in Verruf, von Wagner selbst verworfen worden zu sein. Wagner unterscheidet einmal zwischen dem ‚Textbuch' des Rienzi und der ‚Dichtung' zum fliegenden Holländer. „Vom fliegenden Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess." Vom Bayreuther Festspielplan (Schriften X, 25) blieb der Rienzi ausgeschlossen und daher ist keine Aussicht vorhanden, dass er in Bayreuth je einmal auferstehen wird. Und doch spricht Wagner an andern Stellen auch mit Wärme vom Rienzi und nimmt ihn in Schutz. Als in Hamburg 1844 der Rienzi ungenügend gegeben ward, erkannte Wagner mit Erstaunen, dass selbst dieses Werk den Leuten zu hoch war. „Mag ich selbst jetzt noch so kalt darauf zurücksehen, so muss ich doch eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht." Mit Empörung berichtet er von den Berliner Rezensenten, die 1847 auf Grund einer entstellten und missverstandenen Äusserung, worin er im Gefühle des Besseren, was er jetzt zu leisten vermochte, bei einer Ansprache ans Künstlerpersonal das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand eine „künstlerische Jugendsünde" nannte, nun alsbald dem Publikum vorspiegelten, der Verfasser selbst habe sein Werk als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet. Und im ersten Band der Gesammelten Schriften veröffentlichte Wagner den vollständigen Text „zur Berichtigung des Urteils derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken."

Der Rienzi, der die Form der ernsten französischen Heldenoper Méhuls, Spontinis, Aubers beibehielt, wurde von den Zeitgenossen jubelnd begrüsst. Der Erfolg beruhte aber wie eigentlich stets beim Erscheinen der Meisterwerke auf einem schweren Missverständnis: man sah nur die Oper, nur den Schein, nicht das Wesen, das Drama. Und die späteren Aufführungen verflachten immer mehr in die sog. dankbaren Nummern. Die Bemühungen des Meisters in Wort und That, endlich das Bayreuther

Festspiel, haben für die Werke vom Holländer ab das Drama so hell aufleuchten lassen, dass hier, wenigstens in sachverständigen Kreisen, kein Irrtum mehr möglich ist. Aber den Rienzi beurteilen gerade „Wagnerianer" oft recht geringschätzig, weil sie ihn überhaupt gar nicht kennen. Wir müssen die bestimmte Erkenntnis gewinnen, dass der Rienzi keineswegs als eigentliche grosse Oper, vielmehr als Drama geschaffen wurde. Eduard Reuss schrieb zu der vortrefflichen Karlsruher Rienziaufführung 1889 in den Bayreuther Blättern einen ausgezeichneten Rienziaufsatz, worin das durch Wagners späteres Schaffen so sehr zurückgedrängte Werk nach seiner künstlerischen Bedeutung, seinen geschichtlichen Voraussetzungen, nach Quelle, Dichtung und Musik gründlichste und feinste Würdigung findet. Mit der Gestaltungskraft des grossen Dramatikers hat Wagner den breiten, an Stoff überreichen historischen Roman Bulwers zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet, in dessen Mitte die ergreifende Heldengestalt Rienzis mit seinem idealen Wahne steht. Wagner tadelt an seinem Rienzi die „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses". Aber nicht die zierliche Sprach- und Versform, sondern die Gestaltungskraft der Handlung und der Handelnden beweist den echten Dichter. Treffend bemerkt Chamberlain: „Hier haben wir den eigentümlichen Fall, dass in einer absichtlich operntextmässig ausgeführten, ziemlich achtlos versifizierten Dichtung dennoch eine grossartige Tragödie zur Gestaltung gelangt." Mithin haben wir schon im Rienzi den vollen, echten Wagner. Wir müssen nur den rechten Standpunkt gewinnen, um statt der Oper das Drama zu erschauen.

Äussere Umstände erschwerten lange diese Erkenntnis. Die vollständige Originalpartitur war im Besitze König Ludwigs II. und also zu seinen Lebzeiten unzugänglich. Von den Theatern besass nur Dresden eine vollständige Partitur, aber ohne davon Gebrauch zu machen. Die vom Verleger herausgegebene autographierte, resp. erste gestochene Partitur war unglücklich gekürzt und wurde gewöhnlich bei den Aufführungen noch so sinnlos zusammengestrichen, wie der Rienzi in dem bis vor kurzem allein verkäuflichen Textbuch erscheint. Den vollständigen Rienzi konnte man nur aus dem nach der handschriftlichen Originalpartitur einst hergestellten grossen zweihändigen Klavierauszug und aus dem Textabdruck im ersten Band der gesammelten Schriften kennen lernen. Unleugbar verlangt der ganze Rienzi, dessen nicht einmal vollständige Aufführung am 20. Oktober 1842 doch von 6 Uhr bis 12 Uhr, also fast eine Stunde länger als die Götterdämmerung dauerte, eine verkürzende Bearbeitung, die aber natürlich nach künstlerischen Grundsätzen verfahren muss. Schon bei der Erörterung mit dem Dresdener Chordirektor Fischer über einzuführende Striche ergaben sich Schwierigkeiten, da die Partitur keine eigentlichen Längen, d. h. überflüssige Zieraten und Wiederholungen ent-

Digitized by Google

hielt. Sogar die Kritik erkannte dies und schrieb damals: „Schade um jeden Takt, der herausgenommen werden muss." Vom Drama darf nichts verloren gehen, mithin kann es sich nur um Beschränkung der musikalisch breiter ausgeführten Stellen, die durch die Opernform bedingt waren, handeln. Heute lässt sich vom Standpunkt der späteren Werke aus eine verkürzende Bearbeitung vielleicht besser vornehmen als damals. Das Ziel ist vollkommen klar: es gilt, das Drama deutlich herauszuheben, die Oper zurückzudrängen, die Partitur von den überflüssigen, vielleicht sogar störenden opernhaften Zusätzen zu reinigen. Auf einer solchen Grundlage fänden Regisseure und Kapellmeister eine hohe und dankbare Aufgabe. Wird sie richtig und geistvoll erfasst, so ersteht der Rienzi in neuem, hehrem Glanze, ein wundervolles Zeugnis vom dichterischen Schaffen Richard Wagners, dem selbst aus der Lügengestalt der Oper das deutsche Drama entgegenstrahlte. Reuss schreibt: „Der Rienzi hat in der Kunstgeschichte als Drama zu gelten, zu welchem Standpunkte er erst dann gelangen wird, wenn alle Bühnen sich die Mühe geben werden, bei der Einstudierung die Musik des Rienzi als Mittel zur Verdeutlichung der Handlung Rienzi zu betrachten und sich nicht bloss mit der Erlernung des musikalischen Teiles zu begnügen." Richard Wagner selbst fand zu dieser Arbeit keine Musse mehr. Aber von Bayreuth aus wurde die dem prachtvollen Jugendwerk schuldige Pflicht treulich erkannt und erfüllt, indem eine neue Bearbeitung der Partitur veranlasst wurde, die zuerst in Karlsruhe, dann in Berlin, München, Wien, Mannheim und auch sonst an künstlerisch streb- und regsamen Bühnen mit grossartigem Erfolg in Scene ging. Wer, wie ich selbst in München 1895, Gelegenheit hatte, frühere oft gehörte Opernaufführungen des Rienzi mit der Wirkung des förmlich neugeschaffenen Rienzidramas zu vergleichen, sah sich einem ganz neuen Werk gegenüber, von dessen hoher Schönheit er zuvor kaum etwas geahnt hatte. Jetzt ist diese neue Partitur des Rienzidramas samt einem prächtigen einbändigen Klavierauszug in 4° gedruckt und allgemein zugänglich. Die neue Textausgabe bei Adolf Fürstner, Berlin 1901, giebt die unverkürzte Dichtung, zeigt aber zugleich auch den Umfang der alten und neuen Partiturausgabe und lässt unmittelbar erkennen, nach welchen Grundsätzen die vorzügliche Neubearbeitung entstand. Alles Unwesentliche und Zeitliche ist ausgeschieden, das Wesentliche und Unvergängliche aber festgehalten. Die früheren Striche hatten natürlich gerade alles Dramatische beseitigt und eigentlich nur die leere Opernform übrig gelassen. Jetzt erst tritt uns auch die volle Schönheit der sehr stimmungsvollen und durchaus dramatischen Rienzimusik entgegen. Wir erkennen den feinen motivischen Bau im grossen dramatischen Zusammenhang. Es bedarf nur des sorgfältigen Vortrags und der richtigen Zeitmasse, um ein wahrhaft ergreifendes

Digitized by Google

musikalisches Drama zum Leben zu erwecken. Die deutschen Bühnen haben eine Ehrenschuld abzutragen, indem sie den Rienzi endlich so aufführen, wie ihn der Meister vor mehr als 50 Jahren im Herzen trug. Das im Theaterbetrieb gänzlich verwahrloste Werk ist durch treue Bayreuther Pflege gerettet worden, obwohl dem Rienzi das Festspielhaus verschlossen bleiben muss. Hier böte sich dem Münchener Prinzregententheater eine überaus dankbare und echt künstlerische Aufgabe, wenn es den Rienzi aufnähme, der Partitur die Wohlthat des verdeckten Orchesters schüfe und dem Drama die Räume der grossen Bühne, die malerisch stimmungsvolle Ausstattung im neuen Hause und eine sorgfältige, stilgerechte Spielleitung gewährte.

Vergleicht man Rienzi mit den späteren Werken, so ist allerdings zuzugeben, dass das Drama oft nur skizziert ist und der unvergleichlichen plastischen Grösse entbehrt, auf der Wagner vom Holländer ab erscheint. Gegen Rienzi sind die Mithandelnden etwas zu kurz gekommen, die Zuteilung des Adriano an eine Frauenstimme wirkt konventionell opernmässig und hemmt die volle dramatische Entfaltung dieser Gestalt. Aber umso herrlicher, viel innerlicher als bei Bulwer, ist Rienzi selbst gedacht. Vor seinem Geist steigt die Grösse des alten Rom in sieghafter Schöne auf und er wähnt, sein Volk zum Heldentum der Vergangenheit, zu seiner eignen einsamen Höhe emporheben zu können. „Ein neues Volk erstehe dir, wie seine Ahnen gross und hehr“ schwören die Römer am Ende des ersten Aufzugs, von tiefer Rührung ergriffen über ihren Retter, der nicht ihr König, sondern nur ihr Volkstribun sein wollte. Die Lucretia-Pantomime des zweiten Aufzugs, deren wundervoll melodische und ausdrucksvolle Musik, in der neuen Partitur zum ersten Mal veröffentlicht, zu den schönsten Sätzen der Partitur zählt, hält dem Volk die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit vor, zeigt im Bilde des Waffentanzes die Vereinigung des alten und neuen Rom und endigt mit der Weihe der Fahne des neuen Rom, die bald im Freiheitskampf dem Volke voranwehen soll. Mit diesem Schauspiel macht Rienzi, wie im schönen Gleichnis, seine Gedanken und Hoffnungen für das Volk unmittelbar anschaulich. Aber der Held geht an seinem edlen Wahn zu Grunde, das Volk hält nicht Stand im Kampf ums Ideal. Wie herrlich steht Rienzi in Siegeszuversicht vor uns, wie ernst und gross hernach in der Trauer um die Toten! Diese Heldenklage:

„Jungfrauen weinet! Ihr Weiber klaget!
Nicht wehrt der Thränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröstend auch saget:
Die wir verloren, fielen für Rom!“

eine der erhabensten Stellen, erscheint wie so vieles andre auch jetzt erst in der neuen Partitur. Sie kehrt, um die Volksstimmung anzudeuten, motivisch im Vorspiel des vierten Aufzugs wieder. Der Schluss des vierten

Aufzugs und der ganze fünfte Aufzug gehören zu den edelsten Schöpfungen Wagners. Von allen ausser von Irene verlassen, wahrt Rienzi doch seinen Glauben und stirbt auf ihn. Hier tritt auch Irene gross ihm zur Seite, die „Heldenschwester“, die ihre Liebe dem Ideal der Freiheit zum Opfer brachte. Im fünften Aufzug blicken wir am tiefsten in Rienzis Seele, er offenbart uns im Gebet seinen Glauben an die göttlicbe Macht des Ideals und im letzten Gespräche mit Irene seine Liebe: „Roma heisst meine Braut!“ Die aufgehetzten Volkshaufen umdrängen das Kapitol, Rienzis Tod heischend. Da tritt der Tribun vor die Römer und hebt beschwörend die Hand. Im Orchester aber steigt mächtig das Motiv des Römerschwures auf: „Ein neues Volk erstehe dir!“ Wie eine ernste, letzte Mahnung klingt es immer wieder zu den Worten Rienzis:

„O sagt, wer macht' euch gross und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
Mit dem ihr damals mich begrüsst,
Als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
Gedenket eures Römerschwurs!“

Hier wirkt das musikalische Motiv so ergreifend wie nur je in den späteren Werken. Nach Rienzis Fluch und Fall trübt sich das leuchtende Motiv des Schlachtrufs „santo spirito cavaliere“ in grelle Harmonieen, in denen wir das Geheul des entarteten Volkes über dem Grabe der vernichteten Freiheit zu vernehmen glauben.

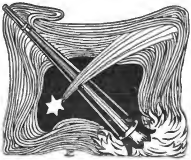
Chamberlain beurteilt das Verhältnis des Dramas zum Roman also: „Bulwer konnte im Roman nicht anders, als uns in Rienzi, ausser dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker zu zeigen, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame u. s. w.; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Grossmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen. Aber auch dort, wo Rienzis Individualität im Widerspruch sich offenbart: die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut u. s. w., weiht uns Wagner durch wenige Züge in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte hier nicht fühlen, dass wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele gethan haben durch Wagners Drama als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans?“

Welch reiche, dramatisch belebte Bilder bieten aber die fünf Aufzüge, das Volk im Freiheitsjubel und in feierlicher Begeisterung für den Tribunen, dann beim Fest und Gericht auf dem Kapitol, im Heerbann

Digitized by Google

vor und nach der Schlacht, beim Kirchgang eingeschüchtert durch die Bannbulle, zuletzt im rasenden Aufruhr, dazwischen die Vertreter der Kirche und des Adels, je nach Umständen für oder wider Rienzi, und am Ende alle gegen den einen, der es wagte, den Blick und Sinn der Niederen zur eigenen Sonnenhöhe zu heben und zu hellen! Wahrlich ein Gemälde voll schmerzlichster, tief tragischer Lebenswahrheit, das bei richtiger Bühnendarstellung die Zuschauer in innerster Seele erschüttern muss.

Wir haben absichtlich im Bayreuth-Heft den Rienzi behandelt, um zu zeigen, dass von Bayreuth aus alles geschah, was dem hohen Wert des Werkes entspricht. Der Wille des Meisters steht aber dem entgegen, was in dieser Zeitschrift (Musik I, 1 S. 135/6) verlangt wurde, einer Bayreuther Aufführung des Rienzi. Fürs Festspielhaus bleibt der Holländer das letzte Werk, das zu eigener Weid' und Wonne heimgefunden. Die deutschen Bühnen aber haben sich ja allmählich an Aufführungen im Bayreuther Stil gewöhnt; und wo es in ehrlicher künstlerischer Absicht geschieht, wird durchaus nur das erfüllt, was Richard Wagner im Vorwort zur Ringausgabe 1863 erhoffte, eine belebende Rückwirkung der Festspiele auf die ständigen Theater. Mit dem Rienzi ist den deutschen Bühnen eine herrliche Aufgabe gesetzt, die sie mit richtigem Verständnis der Anregung selbständig im Bayreuther Geist lösen könnten.



Digitized by Google

ZUR AUFFASSUNG DER SENTA

Von Dr. G. Münzer-Breslau

Nicht die Zahl der gelehrten, tiefsinnigen Kommentare über Sentas Charakter sollen im Folgenden vermehrt werden, sondern es soll nur auf einen Punkt hingewiesen werden, in dem erfahrungsgemäss auf unsern Theatern viel gesündigt wird. Wenn im zweiten Akte des Holländer der Vorhang in die Höhe gebt, seben wir den Kreis der fröhlichen Mädchen am Spinnrade und im Vordergrunde halb ohnmächtig hingegossen mit allen pathologischen Symptomen hochgradiger Nervenzerrüttung ausstaffiert die künftige Retterin des unglückseligen, vom Fluch verfolgten Seemannes. Senta bleibt in ihrem leidenden Zustand bis zur Ballade, bei welcber sie in eine Art von Paroxysmus zu fallen pflegt. Das Bild prägt sich sofort ein und giebt für die Auffassung und das Verständnis des Dramas die denkbar ungeeignetste Grundlage. Ja es steht in direktem Widerspruch zu den Intentionen des Komponisten. Wagner hat nicht daran gedacht, Senta als eine in ihrer Umgebung allein stehende Persönlichkeit zu schildern. Es ist ihm nicht eingefallen, Senta unter den kerngesunden robusten Nordländern als eine nervenscbwacbe Person einherwandeln zu lassen. Man könnte sich einfach auf den Kommentar Wagners zu seinem Werke berufen, hätte nicht das Prinzip, Wagners Werke aus seinen Schriften erklären zu wollen, sonst zu mancherlei Missverständnissen Veranlassung gegeben. Nicht was Wagner über sein Werk sagte, sondern was dieses uns selbst sagt, kommt für uns im Tbeater in Betracht. Der Dramatiker Wagner hat nun die Gestalt Sentas so klar und deutlicb gezeichnet, dass man sich füglich wundern muss, wie sich gerade an diese Figur so viele Missverständnisse und falsche Auffassungen knüpfen konnten. Wagner, der Dramatiker, wusste sehr wohl, dass sicb Charaktere dieser Art aus ibrer Umgebung erklären müssen. Er folgte bewusst oder unbewusst dem Beispiel, das Marschner im „Vampyr" gegeben hatte. Dort verfällt Emmy, das schwärmerische, schlichte Landmädchen dem Vampyr, als es die Gestalt, welche es so oft in der düsteren Volksballade besungen, plötzlicb leibhaftig vor sich sieht. Nicht nur Emmy, sondern auch ihre Umgebung glaubt an Geister. Das Übernatürliche ist in diesem Kreise abergläubischer Menschen das Natürliche. — Wagner hat sein Vorbild noch übertroffen. Er wusste, dass den Bewohnern von Erdstrichen, welche durch eine wilde Romantik der Natur ausgezeichnet sind, vorzüglich der Hang

Digitized by Google

zu phantastischen, düsteren Sagenbildungen inne wohnt. Er erkannte, dass nur in einem solchen Kreise eine Gestalt wie Senta möglich war, und dass sie nur in einem solchen Kreise als ein natürliches Produkt ihrer Umgebung und nicht als ein krankhaftes Wesen erscheinen konnte. So wusste sich denn der Dichter gar nicht genug zu thun, in grossen und kleinen Zügen uns zu beweisen, wie in den Köpfen jener Strandbewohner der Glaube an das Übernatürliche, Geisterhafte fest wurzelt. Die Ballade vom Holländer hat Senta von ihrer Amme Mary gehört. Das Bild des Holländers hängt im Hause, und als Senta die Ballade gesungen, da zeigt es sich, dass die vorher so spottlustigen Mädchen tief ergriffen sind, und dass sie nun über Sentas Helden nichts weniger wie Spott mehr haben. — Erik aber, der handfeste Jägerbursche, ist er von dem Vorhandensein und der Möglichkeit von Geistern nicht so überzeugt, dass er eifersüchtig auf das Bild des Holländers wird? Es graut ihm, dass der Kapitän, der da an die Wand gemalt ist, einmal wirklich erscheinen könne. Wir sehen, der Hang zum Phantastischen ist in diesem Kreise gar nichts Abnormes. Er ist bei Senta nur stärker entwickelt als bei den übrigen. Sie ist — und das ist wichtig — in ihrem Wesen nur graduell von den andern verschieden. Auch hierfür aber hat Wagner die Gründe angegeben. Er hat sich nicht damit begnügt, bei Senta stillschweigend eine individuell grössere Disposition zu Schwärmereien voraus zu setzen, sondern er hat uns gezeigt, wieso gerade bei ihr der wunderliche Hang, der zur Erlöserthat führen sollte, so stark werden konnte.

Eine Mutter, die des Mädchens Sinnesart hätte behüten können, lebt nicht mehr. Der Vater ist fern auf dem Meere. So ist Senta doppelt einsam im Kreise der einsamen Küstenbewohner. Sie erwächst sich selbst unter Träumen und Sinnen. Im Hause giebt es wenig zu thun, und die alte Mary besorgt die Geschäfte. Stellen wir uns nun vor, wie ein düsteres Märchen auf den naiven unbeschäftigten kindlichen Geist Sentas wirken musste! Dort droben in ihrer Heimat gab es keine Aufklärung, keine Skepsis, nur naives Denken und Empfinden; naiv — und darum ungebrochen und kraftvoll. Wollen wir uns diese Art der Wirkung so recht vergegenwärtigen, welche die Sage vom Holländer auf das einsame, schwärmerische Gemüt Sentas ausüben musste, so erinnern wir uns doch der Schwärmereien unserer Jugend für die Helden unserer Lieblings-Romane oder Lieblings-Dramen. Es ist nicht so selten, dass derartige jugendliche Schwärmereien ein Lebensschicksal entscheiden. Gewiss lenkt das reale Leben vom Träumen und Sinnen in den meisten Fällen ab. Trotzdem aber — fühlen nicht selbst wir blasierten, skeptischen Leute nach starken dramatischen Eindrücken mitunter noch jenen — freilich schnell verlodernden — Enthusiasmus zur ethischen That, dem es vielleicht

im Moment bloss an der Gelegenheit fehlt, um zum Entschluss und zur That zu werden. Es ist jene allbekannte Nebenwirkung der Schaubühne, als „moralische Anstalt" betrachtet.

Und nun denken wir an das junge, phantasiebegabte Kind des Nordens, an seine einsamen Tage, ausgefüllt mit den Erzählungen der alten Mary vom Gespensterschiff! Die Erregung, die uns das Kunstwerk bietet, verschafft dem anspruchslosen Sinn des jungen Mädchens die blosse Erzählung der Sage. Was ist da an Sentas Schwärmerei für den Helden ihrer Lieblingssage abnormer, als an der schönen Vorliebe der Jugend für dergleichen erträumte Heldenrollen überhaupt? Ist nicht vielmehr nach dem Gesagten ganz selbstverständlich, dass bei ihr, der einsamen Tochter der Küste, diese Schwärmerei besonders stark sich entwickeln konnte und musste. Senta ist darum in keiner Weise als ein nervöses, „hypnotisches" oder „mystisches" Wesen aufzufassen. Es ist ein missverständliches Wort, wenn Wagner, Sentas Schwärmerei für den Holländer einen „kräftigen Wahnsinn" nennt. Er meint, wie der Zusammenhang ergiebt, Schwärmerei und warnt zudem ausdrücklich vor jener falschen Darstellung der „bleichen Senta".

Könnte noch irgend ein Zweifel über Sentas, bei aller Schwärmerei für den Holländer, kerngesunde Natur walten, so braucht man nur an ihr reales Verhältnis zu Erik zu denken. Nehmen wir an, der Holländer wäre vorerst nicht erschienen, so hätte Senta nach der Rückkehr ihres Vaters ihren Erik geheiratet und wäre eine tüchtige Hausfrau geworden, ebensogut wie tausend andre, die ihre jugendlichen Phantastereien in der Ehe vergessen. Doch das Schicksal führte den Holländer ins Haus. Senta ist vor die Entscheidung gestellt, ob sie zu der so oft erträumten Selbstaufopferung in der Wirklichkeit bereit sei oder nicht. Abermals haben wir zu bewundern, wie fein und doch wie natürlich Wagner auch den letzten Entschluss Sentas vorbereitet und motiviert. Es fügt sich an einem Tage, da sie nach dem Vortrag der Ballade in besonders erregter Stimmung ist, dass ihr Liebster Erik durch sein täppisches Misstrauen, durch seine Verständnislosigkeit für ihr Ideal (man vergleiche hier die feinsinnigen Ausführungen Listz's) sich ihr Zutrauen und ihre Liebe verscherzt. Das Ideal hat kein reales Gegenstück mehr, da sich der irdische Liebhaber so bloss stellte. Es erscheint doppelt verführerisch. Wenn je, so ist Senta in diesem Moment fähig, aus dem Stadium heroischer Schwärmerei in dasjenige der heroischen That emporzusteigen! Eriks Erzählung von seinem Traum ist kaum noch nötig, um ihren Entschluss zu bestärken! Senta ist nicht etwa durch die Erscheinung des Holländers hypnotisiert, willenlos gemacht — wie das manchmal auf der Bühne erscheint —, sondern sie vollbringt die That, die aus der Schwärmerin die Heldin werden lässt, in vollstem Bewusstsein. Anlage und Ent-

Digitized by Google

wickelung ihres Charakters führte sie dahin. Nur ein Geschöpf, das wie sie naiv und stark empfand, konnte auch naiv und ohne einen Augenblick zu reflektieren zu einem so starken und grossen Entschlusse gelangen. „Die einfache Empfindungs- und Gedankenreihe: Ich kenne dein Leid. Ich bin ein Weib und kann dich erlösen, also erlöse ich dich!" kann nur von einem naivem, heldenstarken Geiste bis zur äussersten Konsequenz und ohne Wanken und Bedenken in die That umgesetzt werden! Was hätte Sentas Opfer für einen moralischen Wert als Erlösungsthat, wenn sie uns — auch nur hochgradig nervös erscheinen muss!

Also etwas weniger weisse Schminke für die Senta, die freilich etwas blass aussehen darf. Das ist aber der ganze äusserliche Unterschied von ihren Gespielinnen. Senta ist eine gesunde, kräftige Schiffersdirn mit jugendlichen Bewegungen, keine Primadonna, die des lieben Effekts willen aus einem Nervenstadium ins andre, „dem Holländer in die Arme und schliesslich ins Meer fällt." Von der Sorte Sentas, die jetzt besonders Mode zu sein scheint, haben wir gerade genug. Wie sich Wagner die Erlöserin des Holländers dachte, darüber hat er keinen Zweifel gelassen. Man braucht eigentlich nur einmal das Textbuch zu lesen. Wagners Kunst ist gesund. Krankhafte Züge in sie hinein interpretieren, das heisst den frevelhaften Versuch wagen, ihr den Stempel unserer vielfach nervös-krankhaften Zeit aufzudrücken.



Digitized by Google

DIE DREI VERSCHIEDENEN SCHLÜSSE DES TANNHÄUSER

vor der jetzigen, endgültigen Fassung

Von Wilhelm Tappert-Berlin

Drei? So höre ich Ungläubige fragen. Ja, lautet meine Antwort. Es waren allerdings bisher nur zwei bekannt.

In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen — ihr Hüter war der Kammermusiker Moritz Fürstenau (✝ 1889), jetzt ist sie mit der grossen öffentlichen Dresdener Bibliothek vereinigt — befanden sich ungedruckte Gelegenheits-Kompositionen Wagners, die ich mir abschreiben liess. Der Kopist, Karl Mehner, hatte schon, wie er betonte, dem „Herrn Kapellmeister Richard Wagner" gute Dienste geleistet. Fürstenau meinte, der Alte besitze wohl noch dies und jenes, was mich interessieren könnte. Ich suchte 1878 den guten Mann auf; er gedachte des Meisters und dessen Thätigkeit am Dresdener Hoftheater mit herzlichen Worten, zeigte auch verschiedene Wagneriana, von denen etliche ihm leider nicht feil waren. Einiges verkaufte er mir. Nach Abschluss des Handels erfuhr ich, dass Mehner auch für Wagner thätig gewesen ist, als dieser längst Dresden verlassen hatte. Er musste z. B. den Bühnen, welche „Tannhäuser" aufführen wollten, Partituren mit dem neuen Schlusse liefern. Aus der ersten (autographierten) Partitur wurden die letzten 10 Blätter (Seite 431—450) herausgenommen und durch Abschrift des 1847 geänderten Schlusses ersetzt. Mehner hatte die überflüssigen Blätter der ursprünglichen Partitur sorgfältig aufgehoben; er schenkte mir ein Exemplar. Magdeburg steht mit Rotstift darauf geschrieben; dort gelangte nämlich der „Tannhäuser" 1853 zur Aufführung.

Ein Vierteljahrhundert ist seitdem verflossen. Es glückte mir, nach und nach eine Anzahl Tannhäuser-Textbücher aus den 40er Jahren zu erwerben, darunter auch eins, welches die älteste Fassung des Gedichts enthält, und da kam mir der Gedanke, einmal zu vergleichen. Man wusste bisher von zwei verschiedenen Schlüssen des Werkes (1845 und 1847), es stellte sich aber heraus, dass drei existieren. Zum Verständnis des folgenden ist es notwendig, zuerst den Ausgang mitzuteilen, welchen die Handlung im dritten Akte nach der ersten (autographierten) Partitur-Vorlage nimmt.

Digitized by Google

Aus Wagners Tannhäuser, III. Akt, Finale, Schluss, erste Form.

Tannhäuser (in grauenhafter Begeisterung).

Zu deinem Hof, Frau Venus, steig' ich nieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!
Ach! kaum erkennst den Buhlen du wohl wieder,
Der Ärmste! Sieh', was sie aus ihm gemacht!

Er sinkt erschöpft zusammen.

Wolfram (dumpf vor sich hin).

Entsetzlich! Ist's ein Traum, was ich erlebe?

Tannhäuser (sehr matt beginnend und sich immer mehr steigernd).

Nun wandr' ich Tag und Nacht, den holden Berg
Zu finden, die süssen Töne zu vernehmen,
Die mich das erste Mal so zaubertrunken
Geleitet in das Reich der Freud' und Lust.
Hast, Wolfram, du die Klänge nie gehört?

Wolfram (mit feierlichem Entschluss).

Unsel'ger! halt! Hier sei der Irrfahrt Ziel!
Wehr' der Versuchung, blicke auf zu Gott!

Tannhäuser.

O! spotte mein! Du weisst, ich bin verflucht!

Wolfram.

Verflucht bist du, wenn du der Hölle Zauber
Nicht kräftig widerstehst!

Tannhäuser.

Kein Widerstand!
Der Zauber ist so hold: — willst du ihn kennen?
Komm' mit, Wolfram! Lass dich von mir geleiten,
Zu namenlosen Wonnen führ' ich dich!

Allegro molto; auf dem Theater, sehr entfernt.*)

NB. Die Theatermusik muss im tiefsten Hintergrunde so aufgestellt sein, dass sie an Ort und Stelle stark gespielt werden kann, dem Zuhörer aber wie aus grosser Entfernung (aus dem Horselberge) herdringend erscheinen muss. Der Horselberg, der in immer zunehmender rosiger Glut erglüht, erscheint nach und nach durchsichtig, so dass man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag.

Tannhäuser.

Horch! Vernimmst du nicht die jubelnden Klänge?
Atmest du nicht entzückend holde Düfte?
Sieh dort! dort! Ich geleitete dich schnell:
Das ist der Berg, der süsse Venusberg!

Wolfram.

Allmächt'ger, steh' dem Frommen bei!
Dem Himmel beut die Hölle Spott!
Getrotzt sei ihrer Zauberei!
Auf, Heinrich! Wende dich zu Gott!

Tannhäuser (dem Berge zugewendet).

Frau Venus! O Erbarmungsreiche!
Dein Buhle naht — zu dir! zu dir!

---

*) Die oberen 12 Systeme der Partitur gehören dieser aus dem Hörselberge stammen sollenden Musik. W. T.

Wolfram (Tannhäuser heftig zurückhaltend).
Verzweiflungs-Wahnsinn! Weiche! Weiche!
Heinrich! Dein Heil!
Tannhäuser (sich wehrend).
Lass' ab von mir!
Wolfram.
Noch soll das Heil dir Sünder werden!
Tannhäuser.
Nie, Wolfram! Nie! Ich muss zu ihr!
Wolfram.
Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!
Tannhäuser (wie von einem Schlage gelähmt, festgewurzelt stehen bleibend)
Elisabeth!
Die zauberische Erscheinung des Hörselberges erbleicht allmälig vor der anbrechenden Morgendämmerung.
Wolfram.
Dein Engel fleht für dich vor Gottes Thron,
Er wird erhört: Heinrich! Du bist erlöst!
Männerchor (gleichzeitig, auf der Wartburg).
Der Seele Heil, die nun entfloh'n
Dem Leib der frommen Dulderin!
Ihr wird der Engel sel'ger Lohn,
Himmlischer Freuden Hochgewinn!
Fackelschein leuchtet aus dem Hofe der Wartburg auf; man hört von dorther, während des Chor-Gesanges das Toten-Glöcklein läuten.
Tannhäuser (sinkt in Wolframs Armen langsam zur Erde).
Heilige Elisabeth, bitte für mich! (Er stirbt.)
Die jüngeren Pilger (nähern sich der Bühne, treten dann rechts auf, und ziehen während des Sonnenaufganges das Thal entlang).
Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu teil.
Es that in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
Und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja! Halleluja!

Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglüht im feurigsten Morgenrot. Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Seitenwege bei dem Marienbilde aufgetreten ist, verteilen sich über Thal und Anhöhe, so dass beides von ihnen angefüllt ist. Von der Wartburg her auf dem Bergwege sieht man die älteren Pilger ihnen entgegen ziehen. — Wolfram kniet neben Tannhäusers Leiche, betend, die Augen gen Himmel gerichtet.

Richard Wagner,
Dresden, 13. April 1845.

Digitized by Google

Am 13. April 1845 beendete Wagner die Niederschrift der Original-Partitur, am 19. Oktober 1845 fand die Erstaufführung des Tannhäuser in Dresden statt. Von den frühesten, ohne Ausnahme bei C. F. Meser in Dresden 1845—1847 erschienenen 48-seitigen Ausgaben des Textes besitze ich neun Exemplare; fünf tragen die Jahreszahl 1845, in den übrigen fehlt sie; bei dreien — den ältesten — steht auf dem Umschlage: Preis 3 Neugroschen. Die ersten — vermutlich stereotypierten — 44 Seiten haben stets gleichen Inhalt, aus den letzten vier Seiten ist zu entnehmen, welche Änderungen Wagner am Schlusse des dritten Aktes anbrachte. Ich charakterisiere die drei Fassungen so:

1. Venus erscheint nicht wieder, die Leiche der Elisabeth wird nicht auf die Bühne getragen, die jüngeren Pilger erscheinen nicht mit dem grünenden Priesterstabe. Tannhäuser sinkt entseelt in Wolframs Armen langsam zu Boden. (1845.)

2. Venus erscheint noch einmal und singt, die jungen Pilger bringen den grünenden Stab mit, als sichtbares Zeichen der Erlösung. Tannhäuser sinkt in Wolframs Armen langsam zur Erde und stirbt. (1846?)

3. Venus erscheint und singt, im offenen Sarge wird Elisabeths Leiche auf die Bühne getragen, der Bischofsstab mit dem frischen Grün fehlt. Tannhäuser sinkt sterbend an der Leiche nieder. (1847.) Mit diesem neuen (dritten) Schlusse wurde der Tannhäuser in Dresden am 1. August 1847 zum erstenmale gegeben.

Sammlern dürfte es vielleicht angenehm sein, bibliographische Notizen über die verschiedenen Textausgaben zu erhalten. Gleich ist bei allen der Titel: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Grosse romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner,“ der Umfang: 48 Seiten klein Oktav und die Verlagsfirma: Dresden, C. F. Meser. Jch kann fünf Varianten feststellen:

1. Auf dem Umschlag: Preis 3 Neugroschen. Die letzte Seite ist halb leer. Unter der Verlagsfirma die Jahreszahl 1845. Am Schluss: Leipzig. Druck der Teubnerschen Offizin.

2. Mit Preis-Angabe, Jahreszahl 1845, letzte Seite voll, wie bei den folgenden. Druck der Teubnerschen Offizin.

3. Ohne Preis, Jahreszahl 1845, Druck der Teubnerschen Offizin.

4. Ohne Preis, Jahreszahl 1845, Druck von B. G. Teubner.

5. Ohne Preis, ohne Jahreszahl, Druck von B. G. Teubner.

Von dem ersten Textbuche habe ich nur ein Exemplar; es war früher im Besitz Max Marias von Weber, wurde 1845 bei der Première des „Tannhäuser“ benutzt und später dem verdienstvollen Weber-Forscher

Digitized by Google

Jähns überlassen, der es mir 1880 schenkte. Mit dem zweiten Schlusse sind sieben meiner Textbücher versehen, den dritten Schluss (1847) vertritt nur eins (mit der Jahreszahl 1845)!

Ich halte es für angezeigt, auch den dritten Schluss hier wörtlich mitzuteilen, da er wesentlich abweicht, nicht nur von den beiden ersten, sondern auch von der späteren endgültigen Form.

Männergesang.
Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
Himmlischer Freuden Hochgewinn.

Wolfram (Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen haltend).
Und hörst du diesen Sang?

Tannhäuser.
Ich höre!

Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Thales, die älteren Pilger voran; den offenen Sarg mit der Leiche Elisabeths tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.

Männergesang.
Heilig die Reine, die nun vereint
Göttlicher Schaar vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
Dem sie des Himmels Heil erfleht!

Auf Wolframs Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden. Wolfram geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.

Tannhäuser.
Heilige Elisabeth, bitte für mich! (Er stirbt.)

Wolfram, der Landgraf und die Sänger, die Edlen und die Pilger, die jüngeren Pilger (auf dem vorderen Bergvorsprunge die Bühne betretend) nacheinander:
Er ist erlöst!

Alle.
Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden.

(Der Vorhang fällt.)

Es sei ausdrücklich bemerkt, dass ich nur die Textausgaben in Betracht gezogen habe, welche der Dichter-Komponist sozusagen selbst redigiert hat. Gänzlich unbeachtet blieben jene zum Teil sträflichen Verarbeitungen bequemer und rücksichtsloser Bühnenleiter, deren Produkte man früher kurzweg „Arienbücher" nannte. Ein abschreckendes Spezimen der Gattung bilden die „Arien und Gesänge aus Tannhäuser", welche 1856 in Berlin „Nach Anordnung der General-Intendantur" gedruckt und verkauft wurden. Ich verwahre auch davon ein Exemplar. „Gesänge aus Lohengrin" stand noch 1866 und 1875 auf den Texten der Berliner Oper! Das ist heute nicht mehr möglich.

Wagner hat mit seinem „Tannhäuser" mancherlei Veränderungen vornehmen müssen. Dem Pariser Publikum zu liebe weitete er 1861 die Venusbergscene des ersten Aktes im Tristanstile aus, — sehr bedenklich!

Digitized by Google

Weil die Zuhörer in Dresden (1845) den dritten Akt recht monoton und ermüdend fanden, musste Venus nochmals erscheinen und sogar — singen, schliesslich auch Elisabeths Leiche auf die Scene gebracht werden, — lauter Konzessionen! Die gesteigerte sinnliche Wirkung gebe ich zu, bin jedoch der Ansicht, dass Wagners künstlerische Idee in der allerersten Fassung der Partitur reiner zur Darstellung gelangte, als in den späteren.

Nur langsam verbreitete sich der „Tannhäuser"; drei Jahre vergingen, niemand fragte danach, einzig und allein in Dresden wurde er gegeben, auch dort nicht eben häufig. In Weimar bestand damals die Gewohnheit, den Geburtstag der Grossherzogin alljährlich durch Aufführung einer neuen Oper zu feiern. Am 16. Februar 1848 hatte Liszt Flotows „Martha" als Novität dirigiert, für 1849 suchte er eine neue deutsche Oper und dachte an den „Tannhäuser". Seine Freundin, die Fürstin Wittgenstein, reiste in Pass-Angelegenheiten nach Dresden, Liszt wünschte, sie möge den Intendanten Lüttichau um eine Tannhäuser-Aufführung bitten. Gefiele ihr das Werk und schiene es ihr geeignet als Geburtstagsoper, dann sollte sie vom Komponisten sich eine Partitur geben lassen. Der Eindruck muss überaus günstig gewesen sein; die Fürstin bat um Wagners Besuch und kehrte mit einem Exemplar der Partitur nach Weimar zurück.

Es könnte auffallen, dass Franz Liszt, der hochherzige Freund und Förderer Wagners, die Oper nicht schon eher protegierte; doch mögen triftige Gründe vorhanden gewesen sein, die sein Zögern entschuldigen. Von der öffentlichen Meinung wurde er ja nicht gedrängt, von den Sängern noch weniger; dem Tenoristen Götze war die Rolle des Tannhäuser zu anstrengend, auch lag sie ihm etwas hoch, Tichatschek, der Dresdener Heldensänger, musste am 16. Februar 1849 für ihn eintreten. Weimar hat das Verdienst, nach Dresden die erste Stadt gewesen zu sein, wo der Tannhäuser aufgeführt wurde. Die erste preussische war nach abermals drei Jahren — Breslau (Herbst 1852). Die Schlesier bereiteten der Oper einen starken Erfolg.

Adolf Stahr berichtet in seinem Buche: „Weimar und Jena", zweite Auflage, 1871, über eine Aufführung unter Liszt. Der Artikel ist datiert: 29. Juni 1851. Am Tage vorher war das Theater mit dem „Tannhäuser" geschlossen worden. Stahr bemerkt: „Venus erschien nicht wieder". Natürlich! Liszt gebrauchte ja die ältere Partitur mit dem ersten Schlusse, verkauft wurden aber — so nehme ich an — Textbücher mit dem zweiten, die man entweder aus Dresden bezog oder nachdruckte. Von der Leiche der Elisabeth schreibt der Verfasser nichts.

Interessant ist die Erwähnung eines vierten Schlusses, den der Dichterkomponist ursprünglich für sein Werk ins Auge fasste. Stahr weiss darüber folgendes zu berichten: „Man erzählte mir, Wagner habe die Dichtung anfänglich mit einem Wundermotiv so geendet, dass Tannhäuser

unter demselben frisch ausgrünenden Stabe stirbt, bei dem des Papstes Fluch ihm verheissen hatte:

Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heissem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n."

„Wagner hat dies Motiv später, als dem modernen Bewusstsein widerstreitend, verworfen."

Diese Vermutung ist doch nicht ganz richtig. Der grünende Stab als Symbol der Erlösung taucht bei Wagner auch später noch auf. In dem Text-Abdrucke der „Gesammelten Schriften" (II. Band) und im Klavier-Auszuge würde man ihn vergebens suchen, in der französischen Übersetzung für die Pariser Aufführung (1861) wird aber von den jüngeren Pilgern gesagt: „ils viennent de la montagne, en portant triomphalement la crosse couverte de verdure."

Der grünende Stab fehlt — wie schon erwähnt — in der allerersten Ausgabe des Textes, doch in der nächsten, worin zum ersten Male Venus wieder erscheint, heisst es, nachdem Tannhäuser gestorben ist: „Die jüngeren Pilger, einen mit grünem Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte tragend, die Bühne von rechts im Vordergrunde her betretend, und während des Sonnenaufgangs sich langsam über das Thal verbreitend." In den Texten mit der dritten Fassung des Schlusses giebt es keinen grünenden Zweig. Sehr erklärlich! Der Chor: „Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!" blieb ja ebenfalls weg. An seine Stelle traten die beiden Verse:

Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Welche Gründe mögen Wagner veranlasst haben, den schönen Gesang der jüngeren Pilger zu opfern? Ich halte diesen Hymnus mit dem jubelnden Halleluja am Schlusse für sehr wesentlich; nur durch ihn erfahren wir, dass in nächtlich heiliger Stunde ein Wunder geschah: der dürre Stab ergrünte; das bedeutete Erlösung für den Sünder. Man soll es ihm zurufen durch alle Lande, ihm, der durch dies Wunder Gnade fand!

Wagner muss sich wohl schliesslich wieder überzeugt haben, dass der Halleluja-Chor zum Verständnis der Handlung unbedingt notwendig ist. Jetzt wird dieser ursprüngliche Chor und dann auch die spätere allgemeine Zuthat gesungen.

Als Kuriosum teile ich noch einen „Schluss" mit, den der Berliner Kritiker Dr. Ed. Schmidt im „Echo" (1856, No. 8) empfahl: „Die Oper verläuft plötzlich wie ein Fluss träge in eine Düne. Wie unendlich wirksamer würde das Wiederauftauchen der Elisabeth sein, und welche Glanzpunkte könnte ein Duett zwischen ihr und Tannhäuser bilden!"

Digitized by Google

RICHARD WAGNER

Im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels
(1858—1872)

Von Dr. Edgar Istel-München

III: VON DER ERSTAUFFÜHRUNG DER „MEISTERSINGER" BIS ZUR GRUNDSTEINLEGUNG IN BAYREUTH (1868—1872)*)

Die zweite Münchner Aufführung der Meistersinger fand am 28. Juni 1868 statt und Heinrich Esser berichtet aus Berchtesgaden am 3. Juli darüber:

> Hellmesberger war mit Herbeck bei der II. Aufführung der Meistersinger in München. Letzterer ist von dieser Oper enthusiasmiert. Ich habe den Versuch gemacht, die Rede des Walter, welche er im I. Akte an die Meistersinger hält, für das Klavier allein auf fassliche Art zu setzen. Bei den komplizierten Harmonieen, mit welchen auch das einfachste Stück gespickt ist, kann man es nicht vermeiden, jeder Hand die Spannung von Dezimen zuzumuten . . . Ich denke mir, dass es Ihnen darum zu thun sei, derartige Stücke baldmöglichst vom Stapel zu lassen, solange der Eindruck der Münchener Aufführung noch frisch ist . . .

Schott wollte nun von Esser einen leicht spielbaren Auszug für Klavier allein haben und Esser macht darauf bezügliche Vorschläge, auch will er noch weitere abgeschlossene Partieen, wie das Schusterlied des Hans Sachs, das Ständchen Beckmessers, Walters Preislied etc., bearbeiten. Auf die Zusendung dieser Arbeiten bezieht sich die nachfolgende geschäftliche Korrespondenz bis zum Herbst, die künstlerisch weiter kein Interesse bietet. Erst am 16. September kommen wieder bemerkenswerte Ausführungen:

> Wien, 16. September.
>
> Ich hatte keine Idee davon, dass Sie von Wagners Wunsch, dass ich Kürzungen in den „Meistersingern" vornehmen möge, unterrichtet seien und die Absicht hätten, eine eigene Ausgabe mit Kürzungen zu veranstalten. Ich habe über diese Angelegenheit allerdings mit Wagner korrespondiert und ihm begreiflich zu machen gesucht, dass er sich herbeilassen müsse, Kürzungen zu machen. Nun ist er auch wirklich darauf eingegangen und hat mich aufgefordert, ihm Kürzungen vorzuschlagen. Ich habe nun das Wagnis begangen, ihm wirklich diejenigen Partieen seiner Oper zu bezeichnen, welche nach meiner Ansicht vorteilhafte Gelegenheit zu Strichen böten, da aber hierzu Veränderungen im Texte und teilweise auch in der Musik notwendig sind, so habe ich ihn ersucht, dies selbst zu thun — da ich doch unmöglich in seine

*) Teil I und II dieses Aufsatzes sind in den Heften 15, 16, 18, 19 der „Musik" erschienen.

Digitized by Google

Oper etwas hineinkomponieren oder -dichten kann, ohne eine Sünde zu begehen. Auf diesen Brief habe ich keine Antwort mehr erhalten, weiss also gar nicht, welchen Erfolg mein Vorschlag bei Wagner selbst gehabt hat, ob er beleidigt ist über meine „barbarischen" Vorschläge, oder ob er geneigt ist, darauf einzugehen. Wäre ich einige Tage mit Wagner zusammen, so liesse sich die Sache sehr schnell und leicht abmachen, aber in der grossen Entfernung und brieflich ist dies sehr schwer, da ich ohne seine Einwilligung nichts thun kann . . . Sie aber können keine Ausgabe mit Kürzungen veranstalten, wenn die dem Komponisten und Dichter gemachten Vorschläge nicht dessen Genehmigung erhalten haben — von ihm autorisiert sind.

Worum es sich hier handelte, und wie Wagner ursprünglich zu dieser Angelegenheit stand, ersehen wir aus einem Briefe Bülows an Hans von Bronsart (München, 12. Aug. 1868):

„Wagner hat Kapellmeister Esser in Wien, der ihm sehr ergeben ist, und allen Hauptproben der Meistersinger hier beigewohnt hat, beauftragt, ‚für die schlechten Theater' (die guten Intendanten kommen dabei nicht in Betracht) Rotstiftzeichnungen anzufertigen. Der hat zugesagt und sich ‚Mummius' unterzeichnet. (Aus dem Lexicon belehre ich mich über diesen römischen General, da ich vergessen, dass er sich als Verstümmler und Zerstörer von Kunstwerken distinguiert hat.) Also kannst Du, ganz offiziell Dich auf Luzern berufend, vom k. k. Hofkapellmeister Mummius Striche, Kürzungen für Meistersinger billig acquirieren."

Über diesen Stand der Angelegenheit scheint aber Esser nicht orientiert gewesen zu sein — oder Wagner hatte inzwischen seine Meinung geändert. Die folgenden sich mit der Angelegenheit befassenden Stellen lauten:

Wien, 27. Oktober.

An Ihrer Stelle würde ich bei Wagner direkt anfragen, ob er sich herbeilassen will, Kürzungen anzugeben, oder nicht. Die Sache interessiert mich sehr lebhaft, weil nach Eröffnung des neuen Opernhauses (im April) die Meistersinger-Frage auch an mich herantreten wird. Ich begreife, dass Wagner nicht selbst ans Streichen gehen will, weil er damit eine Konzession machte und zugestände, dass manche Partieen seiner Oper etwas zu lang sind, während er sich doch nie geirrt haben darf.

Wien, 31. Oktober.

Heute Nachmittag erhielt ich den Besuch des Dr. Standhartner, welcher . . . Richard Wagner in Luzern besuchte. Von ihm erfahre ich, dass Wagner auf seinem Prinzip reitet und sich um keinen Preis herbeilassen wird, irgend eine Kürzung dadurch zu autorisieren, dass er seine Zustimmung zu derselben giebt. Er meint — und mag darin ganz recht haben — dass, wenn er einmal seine Zustimmung zu Kürzungen gegegeben hat, der Welt für immerwährende Zeiten der Genuss, sein Werk unverstümmelt aufführen zu können, entzogen bliebe, und dies glaubt er nicht verantworten zu können.

Diese Mitteilung des Dr. Standhartner hat mich in meiner Absicht, zu Wagner nach Luzern zu reisen, um die Sache womöglich in Ordnung zu bringen, wankend gemacht . . . Wagner wünscht, dass sich jeder auf eigene Verantwortung zu helfen habe, und wird diesen Eigensinn vielleicht noch zu bereuen haben.

Digitized by Google

Wien, 4. November.

... Übrigens tritt diese Geschichte jetzt auch an mich heran, da unsere Direktion die Oper als erste Novität im neuen Opernhause geben will, und ich war deshalb so frei, an Wagner etwa folgendes zu schreiben:

Unsere Direktion beabsichtigt seine Oper im Herbste des nächsten Jahres zur Aufführung zu bringen, und es ist jetzt an der Zeit, bereits über die Besetzung sowohl, als auch über die notwendigen Kürzungen übereinzukommen. Ich hätte die Absicht, selbst nach Luzern zu reisen, um mich über diese Angelegenheit persönlich mit dem Komponisten und Dichter des Werkes zu besprechen.

Nach dem aber, was mir Dr. Standhartner mitgeteilt, hätte mein Hierherkommen eigentlich keinen Zweck mehr, da er jede Besprechungen über Kürzungen ablehne.

Auf diesen Brief nun erwarte ich eine Antwort. Es hängt von dieser ab, ob ich nach Luzern reise oder nicht. Wünscht Wagner, dass ich zu ihm komme, so muss er sich nolens volens auf eine Besprechung über Kürzungen einlassen; findet er mein Hinkommen unnötig, so muss ich dann jedenfalls auf meine eigene Faust vorgehen, werde mich dann mit meinen Kollegen Kapellmeistern ins Einvernehmen setzen und gegen seinen Willen streichen: Ganz führen wir hier nur dann auf, wenn dies von Seiner Majesät selbst oder in dessen Namen befohlen würde — und vor diesem Befehle sind wir — wenigstens vorläufig — gänzlich gesichert.

Wien, 16. November.

... Auf mein Schreiben an Wagner habe ich bis heute ebenso wenig wie Sie eine Antwort erhalten ... Ich habe Wagner gegenüber mein Möglichstes gethan; bleibt er eigensinnig, so gehe ich eben in betreff der „Meistersinger" ins Lager der „höchst verwerflichen und der Kunst schädlichen" deutschen Kapellmeister.

Im Anfang des nächsten Jahres sollte eine Verstimmung zwischen Wagner und Esser eintreten, worüber Esser berichtet:

Wien, 25. Januar.

Sie wissen, dass wir die Absicht hatten, die „Meistersinger" im Oktober zur Aufführung zu bringen. Dies ist zur Unmöglichkeit geworden, da wir heute noch nicht wissen, ob das neue Opernhaus im Mai oder erst im Oktober eröffnet werden wird. Dies habe ich dem Wagner geschrieben und darauf einen ganz impertinenten Brief zurückerhalten, welchen er wahrscheinlich in der ersten Wut über die Verzögerung hingeschrieben hat. Ich werde noch einige Tage abwarten, ob er vielleicht wieder zur Besinnung kommt und erst dann — aber saftig — antworten.

Etwas in Widerspruch hiermit stehen die nachfolgenden Bemerkungen — oder sollte es Esser doch nicht für rätlich befunden haben, „saftig" zu antworten?:

Wien, 17. Februar.

Wagner ist über die Verzögerung sehr böse und hat mir deshalb einen sehr impertinenten Brief geschrieben, welchen ich auf möglichst ruhige Art erwidert habe. Hierauf habe ich natürlich keine Antwort mehr von ihm bekommen und weiss daher nicht, welcher Art die Gefühle sind, die er jetzt gegen mich hegt.

Wien, 26. Februar.

Von meinem verehrten Freunde Richard Wagner habe ich seit unserer groben Korrespondenz nichts mehr gehört.

Digitized by Google

Inzwischen hatte Wagner seinen bereits 1850 pseudonym in Brendels „Neuer Zeitschr. f. Musik" veröffentlichten Aufsatz „Das Judentum in der Musik" als Broschüre unter seinem eigenen Namen neu herausgegeben (Leipzig 1869, J. J. Weber, mit Widmung an Frau Marie Muchanoff), woran sich eine unerhörte Zeitungspolemik und Broschürenflut anschloss (die Zahl der Gegenschriften beträgt circa 170). Esser schreibt darüber:

Wien, 18. März.

Ich begreife nicht, wie Wagner einen solchen Wahnsinn begehen konnte, eine vor vielen Jahren begangene und seither in Vergessenheit geratene Dummheit wieder aufzuwärmen und sich dadurch neuerdings unsterblich zu blamieren. Wahrscheinlich wird jetzt eine förmliche Judenhetze von Seiten der Wagnerschen und Bülowschen Clique gegen alle diejenigen Bekenner des mosaischen Glaubens losgehen, welche sich unterstehen, sich mit musikalischen Dingen, namentlich aber mit Komposition zu beschäftigen.

Unterdessen nahmen die Wiener Theaterverhältnisse eine für Esser ungünstige Wendung und er reichte sein Pensionsgesuch ein, worüber sich die nachfolgende Korrespondenz des weiteren auslässt. Zum 1. November wurde er pensioniert; später siedelte er dann nach Salzburg über. Am 20. Oktober schreibt er:

Wagner soll beabsichtigen, seine Cosima zu beirsten. Die Ehe soll bürgerlich vollzogen werden, damit die fromme Tochter ihres Vaters nicht genötigt ist, zur protestantischen Religion überzutreten, was für den römischen Abbé sehr bitter wäre. So erzählte mir Dr. Standhartner.

Von diesem Plane kam man indessen ab: Frau Cosima wechselte ihre Konfession und die Trauung fand thatsächlich in der protestantischen Kirche zu Luzern am 25. August 1870 statt; als Zeugen fungierten Hans Richter und Malwida von Meysenbug, die Verfasserin der „Memoiren einer Idealistin". Unterdessen muss auch das Missverständnis zwischen Wagner und Esser gehoben gewesen sein, da Esser am 27. Oktober aus Wien berichtet:

Ich habe bei Wagner angefragt, ob er der Meinung sei, dass ich zu einer Bearbeitung seines „Rheingold" (resp. Walküre) zu zwei Händen einer Partitur bedürfe, oder ob das Klindworthsche Arrangement insoferne seinen Beifall habe, dass es mir zu meiner Arbeit genüge. Wagner hält, wie ich selbst, den Klavierauszug für hinreichend . . . Wagner schreibt mir ferner, dass er nicht recht wohl sei. Als merkwürdigste Neuigkeit jedoch enthält sein Brief die Mitteilung, dass er mit seiner Selbstbiographie beschäftigt und bereits bis zu seinem 49. Jahre damit vorgeschritten sei. Ich dachte mir schon, dass Wagners Biographie einer der interessantesten Stoffe sei und nun kommt er damit unseren Wünschen zuvor. Wenn sie nur auch wahrhaftig ausfällt!*)

*) Wagner diktierte seine bis 1865 reichende grosse Autobiographie seiner Frau Cosima und liess noch zu seinen Lebzeiten 3 Bände drucken, die indess nur in sehr wenigen Exemplaren an die intimsten Freunde verteilt wurden und der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Eine Fortsetzung war im Winter 1882/83 geplant, wurde aber durch Wagners Tod vereitelt.

Digitized by Google

Wagner schreibt mir auf meine Mitteilung über meine Pensionierung: „Liebster, seien Sie froh, dass Sie nichts mehr mit einem Operntheater zu thun haben: dieser Scheusslichkeit kommt keine bei: Jeder versinkt nur in ihrem Kot, der sich lange damit abgiebt“ etc.

Über das im letzten Brief erwähnte zweihändige Arrangement des Nibelungenrings schreibt Esser zu Beginn des Jahres 1870, ferner am 17. Januar aus Wien:

Ich muss gestehen, dass es mir fatal gewesen wäre, noch einmal mit diesem „Rheingold“ zu thun zu haben, denn es enthält ausser einigen schönen Partieen nur wenig Herzerfreuendes für den Musiker und sehr viel Langweiliges. Wenn ich nun auch nicht für das „Rheingold“ schwärmen kann, so bin ich doch in der Lage, Sie, wenn Sie dessen bedürfen, durch den Trost zu entschädigen, dass die „Walküre“ ganz ohne allen Vergleich besser ist, ja, dass ich geneigt bin, dieses Werk mit den „Meistersingern“ zu dem Besten zu rechnen, was aus Wagners Feder gekommen ist.

Ich habe langsam mit dem Arrangieren begonnen und wollte mir dazu gehörige Zeit lassen, allein die genauere Bekanntschaft mit dem Werke liess mich so grosse Schönheiten entdecken und fesselte mich so sehr, dass ich beinahe den ganzen Tag an der Arbeit sitze und mich darin förmlich festgebissen habe. Der „Walküre“ prophezeie ich einen sehr brillanten Erfolg, wenn nur eine einigermassen gute Aufführung erfolgt; dabei scheint mir dieser Teil des Werkes nicht übermässig schwer und enthält sehr hübsche Gesangsnummern neben den grossen brillanten Orchesterstücken, wie „Walkürenritt“ und „Feuerzauber“. Ich wünsche sehnlichst, dass das Werk in München zur Aufführung gelange und werde nicht versäumen, wenn mir Gott Leben und Gesundheit erhält, mich dazu in München einzufinden. Nur müsste freilich Wagner selbst die Scenierung und das Einstudieren überwachen.

Am 27. Februar fand endlich die Wiener Meistersingeraufführung statt, die ursprünglich unter Leitung des nun pensionierten Esser hätte vor sich gehen sollen. Esser berichtet am 3. März darüber:

... Ich selbst hatte zwar der ersten Aufführung nicht beigewohnt, doch bin ich über den Erfolg derselben so genau informiert, als wäre dies der Fall gewesen.

Die Oper hatte während der beiden ersten Akte mit einer sehr starken Opposition zu kämpfen, welch letztere namentlich dadurch Nahrung fand, dass die Partie des Beckmesser sehr schlecht gegeben wurde. Der dritte Akt aber besiegte mit seinen ausserordentlichen Schönheiten jeden Widerstand, und man kann sagen, dass die Oper sehr gefallen hat. Die Aufführung selbst soll nur teilweise musterhaft gewesen sein. Die besten Persönlichkeiten waren die Tenöre Walter und Pirk (Stolzing und David). Sie können also im ganzen als Verleger mit der Aufnahme der Oper vollständig zufrieden sein und haben, wie mir scheint, ein gutes Geschäft gemacht — jedenfalls ein besseres als Breitkopf und Härtel mit „Tristan und Isolde“. Allein ich glaube Ihnen auch mit der „Walküre“ ein sehr gutes Geschäft in Aussicht stellen zu können, denn ich habe noch kein Werk Wagners kennen gelernt, welches bereits im Klavierauszug eine so bedeutende Wirkung auf mich gemacht hätte.

Wien, 22. März.

An Richard Wagner habe ich kürzlich, nachdem ich der dritten Aufführung der „Meistersinger“ hier beigewohnt hatte, meine Meinung über dieselbe mitgeteilt.

Ich musste leider gestehen, dass die hiesige Aufführung eine höchst mittelmässige ist und dass dabei ganz unverzeihliche Verstösse begangen worden sind — der unsinnigen Striche gar nicht zu gedenken.*) Ob die Oper sich halten wird, darüber kann man noch kein bestimmtes Urteil abgegen. Bei der dritten Aufführung, welcher ich selbst beiwohnte, war es sehr voll, und es wurde sehr viel applaudiert, bei der vierten Vorstellung sollen bedenkliche Lücken im Zuschauerraum gewesen sein; so wurde mir wenigstens erzählt.

Zum Verständnis der nachfolgenden Erörterungen müssen wir hier eine kurze Darstellung der Münchener Theaterverhältnisse einflechten und dabei auf das Jahr 1869 zurückgreifen. Da der König nicht hoffen konnte, die Vollendung der „Götterdämmerung" und die Aufführung des ganzen „Rings" so bald zu erleben, hatte er Wagner schliesslich das Versprechen abgerungen, ihm wenigstens das „Rheingold" zur einstweiligen Aufführung zu überlassen. Allein der Intendant von Perfall hatte, obwohl ihm die ungeheure Summe von 60000 Gulden für die Inscenierung zur Verfügung stand, die Ausführung in so unfähige Hände gelegt, dass der aus Darmstadt herbeigerufene Maschinendirektor Brandt schliesslich erklärte, er müsse ganz neue Mechanismen anfertigen lassen, da die vorgefundenen gänzlich untauglich seien. Hans Richter, nach Bülows Weggang Hofkapellmeister, weigerte sich so nach der scenisch durchaus missglückten Hauptprobe am 27. August 1869, die öffentliche Aufführung zu dirigieren, wenn nicht inzwischen die mangelhafte Inscenierung verbessert würde. Dieser Schritt wurde ihm vom Intendanten als „Insubordination" ausgelegt, und so suspendierte man ihn vom Amt, während Perfall gleichzeitig seinen Abschied nachsuchte und erklärte, entweder er oder Richter müsse gehen. Eine furchtbare Presspolemik begann, und um weiteren unliebsamen Scenen vorzubeugen, verstand sich Wagner sogar dazu, seine Arbeit zu unterbrechen, um in München zu intervenieren. Er erklärte nach Prüfung der Sachlage, er wolle trotz aller ihm bekannt gewordenen Mängel nichts gegen die Aufführung am 5. September einwenden, sobald das Werk wenigstens in musikalischer Beziehung genügend ausgeführt werde d. h. Hans Richter, der inzwischen entlassen worden war, als Gast die Direktion erhalte. Hierzu wollte man sich aber natürlich nicht verstehen — da Perfall hiermit den Rückzug offensichtlich angetreten hätte, und so bot man denn nacheinander Lassen, Bülow, Klindworth und — Saint-Saëns (!!) die Direktion des „Rheingold" an — aber alle lehnten ab. Schliesslich erklärte sich Wüllner dazu bereit und nach einigen Proben, in denen wenigstens die schlimmsten Übelstände der Inscenierung beseitigt wurden, fand die Aufführung am 22. September 1869 statt. Unmittelbar darauf schritt man zu den Vorbereitungen für eine im folgenden Sommer zu veranstaltende Darstellung der „Walküre", die am 26. Juni thatsächlich zustande kam,

*) 17 Seiten der Dichtung waren gestrichen!!

Digitized by Google

obwohl Wagner begreiflicherweise abgelehnt hatte, irgendwie auch nur hinsichtlich eines Ratschlags bezüglich des Dirigenten sich mit der Angelegenheit zu befassen. Hiervon handeln die nächsten Bemerkungen Essers:

Reichenhall, 19. April.

Sollte die „Walküre" in München zur Aufführung kommen, so werde ich nicht versäumen, mich dort einzufinden. Freilich gewinnt die Aufführung erst das wahre Interesse, wenn sich Wagner selbst dazu dort einfinden sollte.

Salzburg, den 14. Mai.

Von der Aufführung der „Walküre" in München habe ich nichts gehört und deshalb an Wagner geschrieben, um von ihm Auskunft zu erhalten, ob und wann?

Diese Auskunft erhielt Esser auch alsbald von Wagner in einem ausführlichen Briefe, den Esser seiner Bestimmung gemäss auch sofort in der „Neuen freien Presse" mit folgendem Begleitschreiben publizierte:

Herr Redakteur!

Auf eine Anfrage bei Herrn Rich. Wagner, ob und wann eine Aufführung der „Walküre" beim Münchner Hoftheater in Aussicht stehe und namentlich, ob er selbst sich bei dem Studium seines Werkes beteiligen werde, erhielt ich die in Abschrift beiliegende Antwort. Da diese nicht allein für mich, sondern für alle diejenigen bestimmt ist, welche sich für die Aufführung der „Walküre" interessieren, mir auch von Herrn Wagner nicht nur die Ermächtigung erteilt, sondern auch der Wunsch ausgedrückt wurde, dass sie in einem verbreiteten, vielgelesenen Blatte veröffentlicht werde, so erlaube ich mir, den Brief Wagners an die verehrl. Redaktion der „Neuen Fr. Presse" zur Veröffentlichung einzusenden. Mit der Bitte, womöglich den Wunsch des Herrn Wagner zu erfüllen, mit ausgezeichneter Hochachtung

Ihr ergebener

Salzburg, 19. Mai 1870. H. Esser.

Der Brief Wagners lautet:

Geehrter Freund!

Dieselbe Anfrage, die von Ihnen mir in Betreff des Charakters der in München beabsichtigten Aufführung meiner „Walküre" zukommt, ist in letzter Zeit von den verschiedensten Seiten her an mich gelangt. Ich möchte gern ein für allemal darauf erwidern können, und ganz recht wäre es mir daber, wenn Sie dieser meiner Beantwortung jener Anfrage nach Gutdünken weitere Verbreitung geben wollten. Der Grossmut meines erhabenen Gönners, des Königs Ludwig II. von Bayern, verdanke ich es nicht nur, dass — wie ausserdem dies leicht zu vermuten stünde — mein Schaffen und Wirken für die Kunst nicht völlig verscholl und von meinen neueren, dem „Lohengrin" gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede ist, sondern namentlich auch dieses Eine, dass ich die musikalische Ausführung meines „Ring des Nibelungen" nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufnehmen und, wie ich nun mich sicher fühle, wirklich vollenden kann.

Was diese unermessliche Wohlthat wiederum so ergiebig macht, ist die von meinem hochherzigen Beschützer mir eingeprägte Zuversicht, mein Werk nach seiner

Digitized by Google

vollständigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darstellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, dass es mir nicht ermöglicht werde, den „Ring des Nibelungen“ dereinst ganz in der Weise zur Aufführung zu bringen, wie ich diese als unerlässlich hierfür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung derselben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächsten Jahres hoffe ich mit dieser so angreifenden Arbeit der musikalischen Ausführung auch des letzten Teiles zum Abschluss zu gelangen, und meinerseits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts im Wege stehen.

Da ich mir für die Ausführung meiner Arbeit vor allem die nötige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in diesem Bezug erbitten musste, glaubte ich diese Vergünstigung auch dadurch verdienen zu sollen, dass ich dem Wunsche meines erhabenen Gönners, schon jetzt einzelne Teile meines Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen mich beflissen erwies. Da es vor etwa 2 Jahren den Anschein nahm, dass ich auf die künstlerischen Leistungen des Königlichen Hoftheaters in München einen genügenden Einfluss würde gewinnen können, durfte ich auch hoffen, bei der Erfüllung des mich so hoch ehrenden Wunsches meines grossmütigen Beschützers meinen künstlerischen Grundsätzen weniger untreu, als vielmehr gerade dadurch förderlich zu werden, dass ich für die Verwirklichung meiner Tendenzen den Boden allmählich vorbereitete.

Wie Sie dies anderweitig bereits erfahren haben werden, musste ich die Hoffnung, mit der Verwaltung des Königlichen Hoftheaters mich in einem erspriesslichen Vernehmen zu erhalten, sehr bald aufgeben; demnach blieb mir nichts übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben ist, meinerseits unberührt seinen Weg gehen zu lassen, andererseits, eben aus dieser Notwendigkeit, den gewünschten Aufführungen einzelner Teile meines Werkes, da das Verlangen nach ihnen an entscheidender Stelle fortbestand, keine Hindernisse in den Weg zu legen.

In huldvoller Gewährung meiner Bitte darum bin ich auch von jeder Nötigung, auf diese teilweisen Aufführungen meine Mithilfe zu verwenden, befreit und fühle mich somit allerdings einer sehr schmerzlichen Zumutung enthoben. Ob die zunächst in Aussicht genommene Aufführung der „Walküre“ noch ermöglicht werden wird, ist zur Zeit mir so unbekannt, als es mir schwer fällt, zu erraten, ob sie im Falle der Ermöglichung glücken könne. Wie dem aber auch sei, so bleibt schon der Wunsch, welcher jene Aufführungen hervorruft, für mich verehrungswürdig und zugleich ein beglückendes Zeichen für die lebensvolle Ausdauer der über alles grossherzigen Teilnahme, welcher ich nicht nur die Ermöglichung der Vollendung meines Werkes, sondern sicher dereinst auch der edelsten Aufführung derselben zu verdanken habe.

Nur dann aber werde ich noch einmal an einer öffentlichen Aufführung mich beteiligen; nie aber werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unsere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den „Meistersingern“ habe ich diese Theater zum letztenmale berührt.

Soviel hierüber. — Nun empfangen Sie noch meine Beglückwünschung, dass ich auch Sie jetzt in einem Asyl angelangt weiss, welches Sie gegen fernere Berührung mit dem deutschen Opern-Theater und -Wesen schützt.

Mit herzlichem Grusse Ihr ergebener

Richard Wagner.

Triebschen bei Luzern, 16. Mai 1870.

Am 26. Mai bemerkt Esser im Anschluss an diesen Brief Wagners folgendes:

Digitized by Google

Mit der „Walküre" scheint es in München nicht recht vorwärts gehen zu wollen und Wagner selbst scheint, seinem Briefe an mich nach zu schliessen, nicht dahin kommen zu wollen. Da giebt es jedenfalls eine nur mittelmässige Aufführung, welcher beizuwohnen es kaum der Mühe lohnt.

Inzwischen traf der zweite Brief Wagners an Esser ein, und dieser schreibt:

Salzburg, 9. Juni.

Das Verhältnis zwischen Wagner und der Münchener Hoftheater-Intendanz hat sich auf eine ganz eigentümliche Weise gestaltet. Wagner ist in eine Lage geraten, in die eigentlich nur er geraten konnte, wie er in einem Briefe, welchen ich gestern von ihm erhielt, ganz richtig bemerkt.

Die Münchener Intendanz bringt, dem königlichen Befehl gemäss, die „Walküre" zur Aufführung, ohne sich weiter um den Komponisten zu bekümmern. Diesem wird garnichts über die bevorstehende Aufführung mitgeteilt, er weiss nicht, wann und wie sie zustande kommen wird. Ich halte dies für eine Barbarei ohnegleichen. Die „Walküre" ist ein so schwieriges und eigentümliches Werk, dass es rein unsinnig erscheint, die Mithilfe des Komponisten und Dichters beim Studieren und Scenieren nicht in Anspruch zu nehmen, wenn es in der Möglichkeit liegt, sie zu erhalten. Wie sollen ein mittelmässiger Kapellmeister und ein ungeschickter Regisseur den Geist dieses kolossalen Werkes bewältigen! Da spielen eben, wie bei allen Theatern, persönliche Verhältnisse die Hauptrolle, und die eigentliche Sache, um die es sich handelt, wird vernachlässigt.

Das hier von Esser über Kapellmeister und Regisseur gefällte Urteil ist durchaus ungerechtfertigt: Wüllner als Dirigent und Dr. Hallwachs als Regisseur leisteten, was überhaupt ohne Wagners Beihilfe zu leisten war, wie ein Augen- und Ohrenzeuge ausdrücklich betont (vgl. Pohl, Rich. Wagner, Leipzig 1883, S. 174ff., insbesondere S. 180). Über Wüllner speziell heisst es: „Derselbe hatte das grossartige Werk mit ersichtlich grossem Fleisse und vieler Sorgfalt einstudiert. Die technische Ausführung gelang auch sehr gut . . . Über das Eingehen in Wagners Intentionen im einzelnen liesse sich dagegen manches sagen, doch trifft dies nicht Herrn Wüllner speziell, sondern berührt eher Prinzipfragen im allgemeinen . . . Ein Werk wie die ‚Walküre' genau den Intentionen des Dichter-Komponisten entsprechend zu leiten, ohne mit diesem selbst hierüber sich verständigt zu haben, halten wir, wenn nicht für eine Unmöglichkeit, doch für ein höchst gewagtes Unternehmen, und dies umsomehr, als der Vortragsstil hierfür überhaupt erst neu zu schaffen ist."

Auch Schott wohnte der Aufführung bei, und Esser, der zu seinem Bedauern durch Krankheit an der Reise abgehalten wurde, schreibt diesbezüglich:

Was die „Walküre" betrifft, so werden Sie sich wohl selbst überzeugt haben, dass sie zu den bedeutendsten Werken Wagners gehört. Dass die Scene zwischen Fricka und Wotan im 2. Akte nebst der Erzählung des letzteren etwas stark ermüdend

sein dürfte, namentlich wenn der Darsteller seiner Aufgabe nicht gewachsen ist, vermutete ich allerdings, allein im übrigen scheint der Erfolg ein vollständiger zu sein. Nun bin ich sehr begierig auf den „Siegfried", dessen Klavierauszug jetzt wohl bald herauskommen wird.

Unterdessen hatte sich Wagner, wie schon erwähnt, zum zweitenmale verheiratet, wozu Esser bemerkt:

Salzburg, den 5. Oktober.

Von Wagner habe ich eine Anzeige seiner Verheiratung mit Cosima erhalten und diese mit meinen Glückwünschen erwidert. Ich hoffe, dass er endlich in eine Situation kommt, in welcher er diejenige Ruhe findet, welche er bisher gesucht hat, — vielleicht bewirkt das herannahende Alter eine so wohlthuende Revolution in seinem Innern.

Wagner hatte den „Siegfried" Ende 1869 beendet und komponierte nun, während dies Werk gedruckt wurde, die „Götterdämmerung". Esser sollte wieder einen zweihändigen Auszug des „Siegfried" verfertigen und schreibt deshalb:

Salzburg, den 12. Dezember.

Sollte der „Siegfried" so weit vorgerückt sein, dass ich mit der Arbeit beginnen kann, so bitte ich Sie, mir bald einen Klavierauszug zu schicken, da mir die Beschäftigung damit eine angenehme Unterhaltung gewährt.

Inzwischen legte Schott das Mainzer Bürgermeisteramt nieder, und diese Angelegenheit sowie die sich immer spannender gestaltenden Ereignisse des deutsch-französischen Krieges nehmen die Korrespondenz in Beschlag. Erst im März 1871 findet Esser Gelegenheit zu folgenden charakteristischen Auslassungen über „Siegfried":

Salzburg, den 7. März.

Ich bin jetzt mit dem 1. Akte Siegfried fertig, der manches Schöne, aber auch sehr viel höchst Gezwungenes und Barockes enthält, meiner Meinung nach aber keinesfalls die Wirkung machen wird, die zum Beispiel der erste Akt der Walküre machen müsste.

Nun wollte ich mich heute an den zweiten Akt machen und sah den Teil, welchen ich davon besitze, durch, um einen allgemeinen Überblick zu gewinnen.

Da fand ich denn gleich eine Reihe von Scenen von der trostlosesten Öde und Verzwicktheit mit Tönen versehen, welche man kaum mehr Musik nennen kann, und von einer ganz unbeschreiblichen, widerlichen Langweiligkeit. Im weiteren Verlaufe des 2. Aktes kommt freilich die Scene, in welcher Siegfried, nachdem er sich mit Drachenblut benetzt, anfängt, den Gesang der Vögel zu verstehen. Diese Scene mag auf der Bühne, vom Orchester begleitet, sich ganz schön machen, allein in einem zweihändigen Klavierauszug wird diese Scene bei den vielen darin vorkommenden Rhythmus-Verschiebungen höchst sonderbar aussehen und keinesfalls ein angenehm und leicht zu spielendes Stück sein. Die Rhythmus-Verschiebungen fangen bei Wagner und auch bei anderen Komponisten immer dann an, wenn die natürlich fliessenden Ideen aufhören.

Digitized by Google

Also, um kurz zu sein, ich fühle mich verpflichtet, Ihnen zu erklären, dass ich sehr wenig Vertrauen auf einen Erfolg von „Siegfried" habe — es müsste denn gerade der 3. Akt, welchen ich noch nicht kenne, alles vorhergegangene Übie wieder ausgleichen — und es erscheint mir zweifelhaft, ob Sie wünschen, dass ich mit der Bearbeitung à 2 mains unter solchen Aspekten fortfahre ...

Ich kann mir nämlich nicht denken, dass irgend jemand eine solche Bearbeitung einer Oper, in welcher eine Melodie nur sporadisch vorkommt und alles verzwickt und verschroben ist, kaufen wird.

Ich hielt mich für verpflichtet, Ihnen diese meine Ansicht über das neueste Wagnersche Werk, soweit ich es kenne, offen auszusprechen und Ihre weiteren Aufträge abzuwarten ... Ich kann Sie versichern, dass mir „Siegfried" als eine ganz schauderhafte Verirrung mit Mangel jeder natürlichen Erfindung erscheint, und da thut einem die Beschäftigung mit Beethoven und Weber — selbst Rossini so wohl, wie ein lindernder Balsam auf entzündeter Haut.

Erst am 28. Mai schreibt Esser aus Salzburg:

Ist der deutsche Kaisermarsch von Richard Wagner in Ihrem Verlage erschienen? Hoffentlich hat Sie der Komponist mit diesem Stücke, mit welchem ein gutes Geschäft zu machen sein wird, nicht übergangen. Auf die Fortsetzung des „Siegfried", welchen ich mir so bald als möglich zu senden bitte, bin ich sehr begierig.

Was hören Sie von Wagner? Wie steht es mit einer Aufführung des „Siegfried"? In Berlin scheint Wagners Aufnahme keine enthusiastische gewesen zu sein. Die nüchternen Berliner wehren sich am längsten gegen seine Extravaganzen.

Hierzu ist zu bemerken, dass der „Kaisermarsch" thatsächlich nicht bei Schott, sondern bei Peters erschien. Esser scheint sich darunter eine Art von populärem Militärmarsch vorgestellt zu haben. Was Wagner mit diesem Stücke bezweckte, spricht er gelegentlich in dem 1878 verfassten Aufsatz „Was ist deutsch?" aus. „Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres ... schlug ich ... ein ... Musikstück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches schliesslich, etwa beim Defilieren vor dem siegreichen Monarchen, die im preussischen Heere so gut gepflegten Sängerkorps mit einem volkstümlichen Gesange einfallen sollten. Allein, dies hätte bedenkliche Änderungen in den längst voraus getroffenen Dispositionen veranlasst, und mein Vorhaben ward mir abgeraten. Meinen ‚Kaisermarsch' richtete ich für den Konzertsaal ein: dahin möge er nun passen, so gut er kann." — In Berlin wurde Wagner übrigens gerade bei seinem Besuch Ende April 1871 enthusiastisch gefeiert und sein am 5. Mai zum Besten des „König Wilhelm-Vereins" gegebenes Konzert hatte einen glänzenden Erfolg; freilich lauteten die Kritiken ganz anders.

In Berlin war es auch, wo der Festspielgedanke zum ersten Male auf der Basis neuzugründender Patronatsvereine nach Tausigs Vorschlag weiter ausgestaltet wurde. Im nächsten Briefe Essers, der auch eine hier nicht wiedergegebene Charakteristik der Frau Wagner enthält, wird darauf angespielt:

Digitized by Google

Salzburg, 7. August.

Sehr neugierig bin ich, ob Wagner mit seinem Bayreuther Projekt zu einem praktischen Ziele gelangen wird, so viel aber weiss ich heute schon sicher, dass ich nicht imstande wäre, den ganzen Cyklus des „Ring des Nibelungen" bei jener Aufführung wenn sie zustande kommt, mit durchzumachen.

So sehr mir die „Walküre" gefallen hatte, so wenig Geschmack kann ich dem „Siegfried" abgewinnen, der, meiner Vermutung nach, bei der Aufführung sehr abfallen und langweilen wird.

Am 13. August folgen aus Salzburg wieder einige interessante Bemerkungen Essers über „Siegfried":

. . . Ich kann Sie versichern, dass es in dieser Oper Partieen giebt, wo ich den ersten Verfertiger des Klavierauszugs mit Singstimme bedauere, dass er sich in diesem Chaos von Tönen zurecht finden muss, und wo ich wieder mich selbst bedauere, dass ich aus dem Chaos, welcher noch im Klavierauszug steckt, den leitenden Faden und die harmonische Grundlage herausfischen muss.

So viel ist gewiss, dass der Darsteller des „Siegfried", wenn er seine Aufgabe bewältigen soll, selbst eine Art Siegfried oder Herkules unter den deutschen Tenoristen sein muss, denn eine ähnliche Aufgabe existiert, glaube ich, nicht.

Sehr fatal für meine Geschmacksrichtung ist die Figur des Mime, die komisch erscheinen soll. Zu humoristischer Behandlung der Musik hat nun Wagner, wie mir scheint, sehr wenig Talent, und braucht, wie beim Beckmesser in den „Meistersingern" einen ungeheuren Aufwand von Mitteln, Tuba und Posaunen und zum Schluss einen Tamtamschlag, um einen Witz zu machen. Nun, dies kann Ihnen und mir gleichgültig sein, wenn sich nur die Oper oder das Musikdrama gut verkauft.

Etwas kleinkrämerisch nimmt sich der nächste Brief aus:

Salzburg, den 29. August.

Mit Staunen vernehme ich, dass Sie das bedeutende Kapital aufwenden wollen, um die vier Abteilungen des „Ringes des Nibelungen" in Partitur stechen zu lassen. Im Grunde genommen, ist es nicht mehr als billig, dass ein immerhin so bedeutendes Werk, welches unter allen Verhältnissen, mag sich die Zukunft der Oper gestalten wie sie will, jedenfalls einen historischen (meiner Ansicht nach auch einen hohen künstlerischen) Wert bewahren wird, den Nachkommen in Partitur gestochen aufbewahrt werde. Dass Sie aber noch zu Ihren Lebzeiten die Zinsen hereinbringen, oder gar den Ersatz des Kapitals selbst erreichen werden, glaube ich nicht. Wie die Beethovensche Zweite Messe und Neunte Symphonie*) kann auch bei Wagner der Erfolg nur nach längerer Zeit eintreten. Sie riskieren immerhin dabei, da am Ende Wagner doch kein Beethoven ist und die Spekulation auch misslingen könnte, wenn Sie überhaupt mit dem beabsichtigten Stich eine Spekulation im Auge hätten.

Übrigens müssen Sie finanziell Ihre Absichten und Pläne am besten beurteilen können; ich würde darüber wie der Blinde von den Farben urteilen . . . Die letztere Hälfte des 2. Aktes „Siegfried" enthält sehr grosse musikalische Schönheiten und wird vielleicht vermögend sein, den teilweise trostlosen Eindruck des Vorhergehenden wieder gut zu machen.

Ich begreife nicht, dass sich tausend Personen in Deutschland finden sollen, von welchen jede 300 Thaler bezahlt, um vier Wagnersche Opern nacheinander zu

*) Beide Werke erschienen zuerst bei Schott.

Digitized by Google

erleiden, ebensowenig ist mir erklärlich, wie Wagner, der bekanntlich nur gut in seinen Sack rechnet, die ganze Geschichte in Bayreuth mit Theaterherrichtung, Sängern, Chor, Orchester, Statisten, Ballet und Arbeitern mit dieser Summe bestreiten will. Bedenkt man nur die Zeit, welche zu den Proben notwendig ist, und die Ansprüche der Sänger, wenn sie sich in den Dienst Wagners begeben, so kommt einem das finanzielle Ergebnis der ganzen Affaire sehr problematisch vor. Ich glaube bis jetzt noch nicht an das Zustandekommen des Projektes für das nächste Jahr, Wagner und seine Gattin sind in dieser Beziehung Optimisten.

Merkwürdig verschieden von diesem Ton lautet der nächste Brief:

Salzburg, den 3. Oktober.

Was die Herausgabe der Partituren der Wagnerschen Nibelungen betrifft, so tritt dadurch der Chef der Musikalien- und Verlagshandlung Schott weit aus dem Kreise der gewöhnlichen Verleger hervor, indem er sich als einen Mann erweist, der seine Zeit und die neueste Wendung der Kunst begreift und dieser Periode durch ein pekuniäres Opfer, welches das Geschäft bringt, ein dauerndes Denkmal setzt. Möge die Musik und die Oper Wege einschlagen, welche sie wollen, immer werden die Wagnerschen Werke als Studium gesucht werden, wenn sie sich auch, der Schwierigkeit ihrer Ausführung wegen, nicht auf den Repertoiren der elend herabgekommenen deutschen Opernbühnen erhalten können. Ich kann daher Ihren künstlerischen Gedanken der Herausgabe der Partitur nur billigen, den finanziellen Punkt können nur Sie selbst und Ihr Kassier beurteilen.

Schott hatte gerade einige Klavierauszüge italienischer Opern zu vergeben und Esser schreibt in Bezug hierauf:

Salzburg, den 26. Oktober.

Eine grosse Annehmlichkeit wäre mir eine Bearbeitung des Mosè (Rossini), namentlich nach den Wagnerschen Harmonieen, die ich nur manchmal mit Mühe aus dem verwirrenden Nebel, mit welchem sie umgeben sind, herauszufinden vermag. Uebrigens kann ich Ihnen zu Ihrem Verlegertroste mitteilen, dass der „Siegfried" mit einem grossen Duett schliesst, in welchem die zwei Hauptpersonen häufig zusammensingen und zwar manchmal so schön in Sexten, dass man glaubt, die Sänger kämen direkt aus der „Norma" oder „Linda" her...

Es scheint mir bald Zeit, dass der „Ring des Nibelungen" bald fertig wird, da es mir vorkommt, als wenn die Erfindungs- und namentlich Kombinations-Kraft etwas nachgelassen hätte. Uebrigens hoffe ich, dass die „Götterdämmerung" längst entworfen und jetzt nur der Ausarbeitung bedarf.

Underdessen schritten die Verhandlungen über das Bayreuther Unternehmen rüstig weiter, und Wagner traf am 14. Dezember persönlich in Bayreuth ein, um den für das Festspielhaus vorgemerkten Bauplatz in Empfang zu nehmen. Allein dieser Platz musste schliesslich im Januar des nächstfolgenden Jahres doch noch aufgegeben werden, da sich unerwartete Hindernisse in den Weg stellten; und nun erst wurde das viel geeignetere Grundstück gewählt, auf dem der Bau endgültig ausgeführt werden sollte. Am 20. Dezember gab Wagner in Mannheim, der Stadt des ersten von dem unermüdlichen Emil Heckel gegründeten Wagnervereins, ein grosses Orchesterkonzert, und wahrscheinlich in Bezug hierauf schreibt Esser:

Digitized by Google

Salzburg, den 28. Dezember.

Wagner reist herum, dirigiert Konzerte, um gute Einnahmen für sein Projekt zu erzielen, und wir wollen annehmen, dass er die 300000 Thaler, die er braucht, wirklich zusammenbringt. Ich verstehe nun allerdings nicht sehr gut zu rechnen, Wagner aber versteht es gar nicht, Sie jedenfalls besser, als wir beide zusammengenommen. Mir ist es nun ganz unbegreiflich, wie Wagner die Idee haben kann, mit der für ein solches Unternehmen, wie er es beabsichtigt, doch höchst bescheidenen Summe von 300000 Thalern die enormen Ausgaben bestreiten zu wollen, die ihm daraus erwachsen. Der Bau seines idealen Theaters, die zum Ring des Nibelungen notwendigen Maschinerieen, die Einrichtung für die höchst komplizierte Beleuchtung, die Dekorationen etc. verschlingen bereits eine sehr bedeutende Summe seines Kapitales, besonders, wenn man bedenkt, welche Arbeitskräfte er lange Zeit zu dieser Einrichtung der Bühne notwendig haben wird. Nun naht die Zeit heran, wenn dies alles zu rechter Zeit glücklich zustande gebracht sein sollte, in welcher die eigentlichen musikalischen Vorbereitungen getroffen werden müssen. Die Sänger der Solopartieen können allerdings zuhause ihre Partieen vorstudieren und auswendig lernen, da ja Ensemble-Sätze nicht vorkommen, aber sie müssen doch einige Wochen vorher am Platze sein, um das Zusammenspiel zu studieren. Männerchor ist keiner notwendig*), wohl aber ein Frauenchor, der herbeigeschafft und gleich den Solosängern auf wenigstens 6 Wochen bis zwei Monate in Bayreuth auf Kosten des Komponisten campieren muss. Nun kommt das Orchester, welches einer Masse von Proben bedarf, und bei welchem doch auch für Ersatzmänner Vorbedacht genommen sein muss. Auch das Orchester muss wenigstens 6 Wochen vorher am Platze sein, um die nötigen Proben zu machen. Generalproben von vier solchen Opernwerken sind doch wenigstens 20—24 notwendig, und Sie mögen aus diesen flüchtigen Bemerkungen entnehmen, welche Masse von Personal, Zeit und Arbeit bezahlt werden muss, bis Wagner endlich zum Ziele der ersten Vorstellung gelangt. Da wird nun das vorhandene Geld ausgegeben sein, und Einnahmen werden keine gemacht werden, da ja alles vorausbezahlt ist. Wird sich dann wieder ein freigebiger Fürst finden, um finanzielle Ordnung zu schaffen? Ich weiss natürlich nicht, ob meine geäusserten Bedenklichkeiten begründet sind, — so viel weiss ich aber sicher, dass wenn Wagner nicht einen Mann an der Seite hat, der ihm mit Ehrlichkeit bei Besorgung finanzieller Dinge an die Hand geht, ich wenig Vertrauen auf das Gelingen des grossartigen Unternehmens setze.

Mannigfaltige Reisen des Meisters in der Bayreuther Sache fallen in diese Epoche, immer aber wieder kehrte er nach Luzern zurück, um die „Götterdämmerung", deren dritter Akt musikalisch noch nicht ausgeführt war, zu vollenden. Esser schreibt diesbezüglich zu Anfang des neuen Jahres 1872:

Salzburg, 5. Januar.

Auf die „Götterdämmerung" bin ich im höchsten Grade gespannt. Übrigens soll es mich freuen, wenn Wagner sein Ziel erreicht und ausreichende Mittel dazu bekommt. Nur dürfte er um Gotteswillen so viel Geld nicht in die Hand bekommen, denn da verschwindet es unversehens, kein Mensch, und er selbst nicht, weiss wohin . . .

*) Esser kannte damals die „Götterdämmerung" noch nicht.

Digitized by Google

Mein Bruder hat gleichfalls [in Mannheim, wohin Frau Schott fuhr und Essers Bruder lebte] das Direktions-Talent Wagners bewundert, womit ich, soweit es seine eigenen Kompositionen betrifft, ohne alle Reserve einstimme.

Dass Wagners „Ring des Nibelungen“ künstlerisch einen recht bedeutenden Erfolg haben werde, daran ist wohl nicht zu zweifeln, wenn das Publikum kräftige Nerven genug hat, um vier Vorstellungen nach einander auszuhalten. Ich muss zu meiner Schande gestehen, dass ich dazu nicht mehr imstande wäre. Die „Götterdämmerung“ muss allerdings gut geraten, damit das Ganze einen brillanten Abschluss erhalte. „Siegfried“ steht meiner Meinung nach nicht auf der Höhe der „Walküre“. Er wird gegen dieses ausgezeichnete Werk abfallen, und deshalb ist für den Schluss ein um so grösserer Aufschwung nötig.

Wie sehr Esser das eigenste Wesen des Bayreuther Gedankens noch immer verkannte, ergiebt sich aus nachfolgender Briefstelle:

Salzburg, den 23. Januar.

Ein grosses Honorar für den Komponisten wird meiner Meinung nach bei der Bayreuther Geschichte nicht übrig bleiben; ich wünsche von Herzen, dass nicht ein finanzielles Defizit den ganzen dort zu erwartenden Jubel mit einem Missklang schliesse. Ich setze auf Cosima das Vertrauen, dass sie in finanziellen Dingen Ordnung hält, obgleich sie dann eigentlich aus der Art geschlagen sein müsste, denn ihr Herr Papa ist wenigstens früher, ehe er Abbé war, kein finanzielles Genie gewesen . . .

Einige weitere Ausfälle folgen hier und verraten deutlich Essers krankhaft-gereizte Stimmung. Ein „finanzielles Genie“ in seinem Sinne konnte Liszt, der allezeit grossmütige Helfer in der Not, der uneigennützigste Spender für alle edlen Zwecke, freilich nicht sein — dafür war er aber unendlich viel mehr!

Essers Gesundheit verschlechterte sich nun von Tag zu Tag, nur eine Reise nach dem Süden konnte ihm nach dem Ausspruch des Arztes Linderung verschaffen, aber es fehlte am nötigsten hierzu, am Reisegeld. Seine Arbeitskraft war zudem so geschwächt, dass er es nicht wagen konnte, grössere Arbeiten zu übernehmen, und so fragt er bei Schott am 18. April an, ob er nicht für ihn „noch eine leichte, einträgliche Arbeit in petto“ habe.

„Aber,“ so fährt er fort, „dies wird wahrscheinlich nicht der Fall sein, weil Sie jetzt wahrscheinlich ausschliesslich für Richard Wagner arbeiten, welchem freilich jetzt überallher das Geld in den Sack fällt.“

Und nun folgt der letzte merkwürdige Brief, den Esser, schon todkrank, an Schott gerichtet hat: angesichts seines Endes scheint er die ungeheure Grösse des Meisters, der alle seine Zeitgenossen riesenhaft überragte, trotz alledem geahnt zu haben:

Salzburg, 2. Mai.

Geehrtester Freund!

Sie werden wahrscheinlich aus meinem letzten an Sie geschriebenen Brief ebenso wenig klug geworden sein, als ich es heute begreifen kann, wie ich damals die Thorheit begehen konnte, zum Teil so unvernünftiges Zeug niederzuschreiben und

Digitized by Google

fortzuschicken. Die Veranlassung meiner Expektoration bestand in einer ungeheuren Aufregung, in welcher ich mich damals befand. Der Arzt hatte mir dringend anempfohlen, den nächsten Winter in einem milderen Klima zuzubringen, und als ich die mir zu Gebote stehenden Mittel berechnete, erhoben sie sich kaum zur Hälfte der Summe, welche ich, gering gerechnet, für meinen 6- bis 7monatlichen Aufenthalt in Meran oder Bozen nötig haben würde. Zu gleicher Zeit aber las ich in der Zeitung von dem Gedränge nach Billeten zum Wagner-Konzert in Wien, wie man für einen Sitz 15, 20 und 30 Gulden bezahlt, um dafür öfters gehörte, beinahe abgedroschene Stücke noch einmal anzuhören und freilich auch namentlich die Persönlichkeit des Komponisten und Dirigenten anzustaunen. Hierauf bezog sich meine damalige Äusserung, dass dem Wagner das Geld in den Sack falle, was übrigens auch schon früher der Fall war. Freilich genierte sich Wagner nicht im Geringsten, Geldsummen ohne Gegenleistung anzunehmen, und das Geld, welches er dann verprasste, als Opfer auf dem Altar der Kunst zu betrachten.

Allein ich hatte Unrecht, die Verhältnisse Wagners im Entferntesten mit den meinigen zu vergleichen und muss ihm dafür Abbitte thun.

Wagner ist in der neuesten Zeit, wo er die Verwirklichung seines langgehegten Planes vor Augen hat, von einer fieberhaften Thätigkeit ergriffen und wird, wenn ihm die Ausführung seines Planes gelingt, dem Publikum eine ganz respektable Gegenleistung für sein gutes Geld liefern. Ob das Werk in Wirklichkeit das Musterwerk für das musikalische Drama sein wird, wird sich zeigen. Ich glaube nicht daran.

Meiner Meinung nach wird vielleicht die Aufführung des „Ringes des Nibelungen", wenn sie nicht in ihrer Kompliziertheit die Zuhörer erdrückt und wirklich eine grossartige Wirkung hervorbringt, negativ wirken, d. h. einen grossen Teil der heutigen Opern von der Bühne wegfegen, allein die Leute werden nichts dafür bekommen, ausser, sie reisen jeden Sommer oder alle drei bis vier Jahre nach Bayreuth und lassen sich von Wagner etwas vorspielen. Was aber dann, wenn dieser Mann tot ist? Wenn er keine neuen Werke mehr liefern kann? Dann werden seine Nachbeter, die langhaarigen Lisztianer, in grossen Scharen herbeirücken und durch Übertreibung alles verderben, was der Meister nach lebenslanger Arbeit aufgebaut hatte.

Dem ist nur wenig hinzuzufügen. Der Brief ist vom 2. Mai 1872 datiert, genau einen Monat später, am 3. Juni, starb Esser. Er hörte wohl noch gerade von dem gewaltigen Triumph, den sein von ihm so gern in Anführungszeichen geehrter „Freund" Richard Wagner mit der denkwürdigen Grundsteinlegung am 22. Mai erlebte, da die hehren Klänge Beethovens zu Bayreuth als Weckruf erklangen, Vorboten dem grossen Drama, das 4 Jahre später auf dem „lieblichen Hügel" ins Leben treten sollte. Hier sank ein tüchtiger, braver Mensch lautlos ins Grab, dort wandelte das Genie glorreich auf strahlender Ruhmesbahn hinaus in die Ewigkeit:

Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Dass viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

Digitized by Google

FERDINAND JAEGER †

Von Hans von Wolzogen-Bayreuth

In Wien ist am 13. Juni d. J. ein Künstler verschieden, der zwar seit längerer Zeit nicht mehr öffentlich wirkte, der aber denen, die ihn gekannt, unvergesslich geblieben ist und in einer besonderen Beziehung auch über den vergänglichen Ruhm des Bühnenkünstlers hinaus im Gedächtnisse der Nachwelt fortleben sollte. Als Richard Wagner auf der Wende der Jahre 1877/78, um sein mit den Festaufführungen des „Ringes" 1876 begonnenes Bayreuther Werk zu vollenden, den Ruf in die deutsche Kunstwelt ergehen liess: nach Schülern des neuen dramatischen Stiles unter seiner, Liszts, Wilhelmjs und Heys Leitung und Lehre in Bayreuth, da kam ein einziger zu ihm, und kam sofort, und blieb der einzige, auch als die Schule nicht verwirklicht ward: Ferdinand Jaeger. Er verliess eine glänzende Stellung in Köln, wohin er von Hamburg gekommen war, nachdem er in Dresden jahrelang als noch junger Künstler die Stelle Tichatscheks und Schnorrs eingenommen hatte. In Bayreuth fand er damals von der Nibelungenschar nur noch Anton Seidl, mit welchem er nun nach des Meisters Anleitung zunächst den „Siegfried" studierte, wofür er, der Althesse von Geburt, in seiner ganzen prächtigen Heidenerscheinung wie bestimmt erschien; wenn er auch im Jahre 1876 noch nicht Gelegenheit gehabt hatte, im Festspiel mitzuwirken. Als Seidl nach Leipzig berufen ward, folgte er ihm dorthin und studierte eifrig weiter an der völligen Umlernung seiner grossen Wagnerischen Partieen, ward aber bald selbst vom Meister nach Wien empfohlen, um dort bei der ersten Aufführung des „Siegfried" den Heldenknaben zur Darstellung zu bringen. Von diesem Augenblick an hatte er in der Donaustadt an allen Wagnerfreunden eine begeisterte und treu anhängliche Gemeinde. Sein Siegfried hatte wie eine reine Offenbarung der Bayreuther Kunst gewirkt. Natürlichkeit und Idealität erschienen darin zu lebendiger Harmonie wahrhaft entzückend verbunden. Es war keine Spur von Oper mehr, es war die dramatische Gestalt. Jaeger ist überhaupt niemals im gewöhnlichen Sinne „Wagner-Sänger" gewesen; er war als Künstler, was er als Mensch war, ein „Ganzer", und zwar ein ganzer Deutscher. Was dem Deutschen eigentümlich ist, wenn er mit Talent für das Drama geboren ward, das gab auch er, und nur das, in vornehmer Wahrhaftigkeit. Denn wahrhaft und vornehm war sein Charakter, wie selten einer, und daher bei

Google

all seiner hervorragenden und schön ausgebildeten dramatischen Begabung doch gerade dem eigentlichen Theaterwesen grundfremd. So hat er späterhin in der Bühnenlaufbahn nicht das erreicht, was er verdient hätte. Er ist allerdings immer wieder als beliebter Gastsänger nach Wien berufen worden, um seine Wälsungengestalten darzustellen. Bis 1882 aber hatte er noch seinen ständigen Aufenthalt in Bayreuth festgehalten, um sich noch weiter im Stil der Werke zu vervollkommnen, und dann auch den „Parsifal" neben Winkelmann und Gudehus, und mit der hochdramatischen Partnerin Marianne Brandt-Kundry, als damals immer noch einziger „Bayreuther Schüler" verkörpern zu helfen; — was ihm 1888 dort noch einmal vergönnt sein sollte. Hernach hat er nur noch ein festes Engagement an der Stuttgarter Hofbühne angenommen, wo er eine Reihe von Jahren unter nicht immer angenehmen Verhältnissen gewirkt hat. Dann liess er sich nieder an der Stätte seiner stärksten und nachhaltigsten künstlerischen Wirkungen, in Wien, wo zunächst seine Schwiegermutter, die einst sehr geschätzte Mannheimer Sängerin Sophie Wlczek, und danach seine Frau, Aurelia Jaeger, am Konservatorium als Gesangsprofessorinnen eine angesehene und erfolgreiche Thätigkeit gefunden hatten. Hier eröffnete sich dann ihm selber, als er die Bühne nicht mehr betrat, ein anderes Feld edlen künstlerischen Wirkens, das ihm nicht vergessen werden darf. Wieder war Jaeger der erste, und fürs erste der Einzige, der sich des noch unbekannten Hugo Wolf annahm. Mit der ganzen moralischen Energie seines Charakters und mit der ebenso feinsinnigen wie mannhaften Kunst seines Vortrages verstand er es für die eigenartige und ausdrucksreiche Lyrik des merkwürdigen genialen Jünglings ein wachsendes teilnahm- und verständnisvolles Publikum zu gewinnen. Und in der That war es ein hoher künstlerischer Genuss, ähnlich dem, welchen Meister Eugen Gura uns mit den Balladen Löwes einst bereitet hat, von Ferdinand Jaeger Wolfsche Lieder zu hören. In dem „Grüss dich Gott, Deutschland, von Herzensgrund!" klang so recht die innerste deutsche Seele dieses vortrefflichen Menschen in das ergriffene Gemüt seiner Hörer! — In dieser Kunst hat er auch seinen Sohn, seinen besten Schüler, Ferdinand den Jüngeren, nun Einzigen, einen schön begabten und wirklich „musikalischen" Bariton, erzogen, der dem Namen des Vaters schon jetzt auch auf der Bühne als feiner Darsteller und Sänger alle Ehre macht. Die Freude an seinen Kindern und an der Natur in seinem allsommerlichen Asyl am Hallstätter See versprach dem kräftigen Sechziger noch ein freundliches Alter, als ihn ganz unerwartet nach einer fast überstandenen Lungenentzündung eine plötzliche Herzschwäche am Todestage König Ludwigs von Bayern dahinraffen musste! — Die Welt hat einen Edelmann unter den Künstlern verloren, und wer sich in einem ernsten Sinne als „Bayreuther" fühlt, darf trauernd sagen: „Er war unser!"

———

HANS SACHSENS SCHUSTERLIED

Von R. Sternfeld-Friedenau

Es ist eine nicht uninteressante Beobachtung, die wir beim Studium des dramatischen Aufbaus der Dramen Richard Wagners machen, dass häufig in der Mitte des zweiten Aktes dem Helden eine bedeutsame Offenbarung seines Inneren in den Mund gelegt ist, — bald ein lyrischer Erguss, bald ein mehr epischer Monolog — immer aber eine wichtige Wesens-Enthüllung, die einen Höhe- und Wendepunkt des Dramas bezeichnet, wo eine erhabene Ausschau den freien Blick nach rückwärts und vorwärts gestattet. Für zwei seiner Werke hat der Meister selbst diese Bemerkung gemacht; er hat darauf hingewiesen, dass die zuerst von ihm komponierte Ballade der Senta die musikalische und dramatische Wurzel des ganzen „Holländers" enthalte, dass ebenso die grosse Erzählung Wotans im zweiten Akte der „Walküre" die „wichtigste Scene für den Gang des ganzen grossen, vierteiligen Dramas" sei. Wir können für einige der andern Werke diese Beobachtungen ergänzen. Dass im „Tannhäuser" die Enthüllung des Verweilens Heinrichs im Venusberg die Katastrophe bezeichnet, wird auch oberflächlichem Blicke einleuchten; ebenso deutlich stellt sich im „Rheingold" Loges Erzählung vom Raube des Goldes als entscheidender Wendepunkt des „Vorabends" dar. Im „Tristan" musste es eine seelische Offenbarung **beider** Helden des Dramas sein, die uns mit dem Todes-Entschluss der Liebenden ihr Schicksal enthüllt: der hehre Zwiegesang „O sink' hernieder Nacht der Liebe". Am klarsten vielleicht kommt unsere Bemerkung im „Parsifal" zur Geltung, wo die Vision des Helden nach dem Kusse der Kundry („Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäss") die Erinnerung an das Leiden des Amfortas mit dem gegenwärtigen Eindruck der Verführung verbindet und so den Kern des Dramas bezeichnet, den Übergang vom Mitleiden zum Wissen.

Im folgenden soll nun die Aufgabe gestellt sein, in den „Meistersingern" ebenfalls eine solche lyrische Äusserung als dramatisches Centrum nachzuweisen. Sollte es zunächst überraschen, wenn wir es im **Schusterliede des Hans Sachs** suchen, so wird eine nähere Betrachtung geeignet sein, das noch nicht genügend gewürdigte Stück in das rechte Licht zu rücken.

Digitized by Google

I.

Als Eva aus dem Paradies
Von Gott dem Herrn verstossen,
Gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
An ihrem Fuss, dem blossen.
Das jammerte den Herrn,
Ihr Füsschen hat er gern;
Und seinem Engel rief er zu:
„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'.
Und da der Adam, wie ich seh',
An Steinen dort sich stosst die Zeh',
Dass recht fortan
Er wandeln kann,
So miss dem auch Stiefeln an!"

II.

O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das hast du am Gewissen,
Dass ob der Füss' am Menschenleib
Jetzt Engel schustern müssen!
Bliebst du im Paradies,
Da gab es keinen Kies.
Ob deiner jungen Missethat
Hantier' ich jetzt mit Ahl' und Draht,
Und ob Herrn Adams übler Schwäch'
Versohl' ich Schuh und streiche Pech.
Wär' ich nicht fein
Ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!

III.

O Eva! Hör' mein' Klageruf,
Mein' Noth und schwer Verdrüssen:
Die Kunstwerk, die ein Schuster schuf,
Sie tritt die Welt mit Füssen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
Der gleiches Werk erlost,
Und rief mich oft in's Paradies,
Wie dann ich Schuh' und Stiefeln liess!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
Dann liegt zu Füssen mir die Welt,
Und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
Macher und Poet dazu.

Über das Schusterlied liegt eine Äusserung des Meisters in seiner „Programmatischen Erläuterung zum Vorspiel des dritten Aktes" (Entwürfe, Gedanken S. 104) vor, von der unsere Betrachtung ausgehen soll: „Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akt bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, dass sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anschein nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören."

Erweitern wir, was hier der Meister selbst in wenigen, aber Richtung gebenden Worten angedeutet hat, so wird es sich empfehlen, ebenso wie er, von der Musik auszugehen. Das wird sehr einfach sein, denn wir haben es mit einem kurzen Strophenlied zu thun, das dreimal in Gesang und Begleitung fast genau sich wiederholt. Bemerken wir sogleich ein Negatives: das Lied bringt eine völlig neue Musik, die weder mit den bekannten, sich an Walther knüpfenden Lenz- und Liebes-Melismen, noch auch mit den früher, z. B. im Gespräch Sachsens mit Evchen, angeschlagenen Motiven etwas gemein hat, nur dass im einleitenden „Jerum tralalei" die Motive der Schusterarbeit und der Schusterzunft und in der Mitte eine mit Vorschlägen verzierte heiter-derbe Gesangsfigur schon früher (z. B. von David im ersten Akt) gehört worden sind.

Die neuen Hauptmotive des Liedes zerfallen nun wieder in zwei Teile: der Anfang, harmonisch kühn und rasch wechselnd, derb und unwirsch und doch voll verhaltenen Schmerzes; die Mitte („und seinem Engel rief er zu") mit einer wunderbar milden und besänftigenden Wendung, wobei zu bemerken, dass der erste Takt dieser Mitte genau schon im dritten Takte des Anfangs zu finden ist. Während nun die zweite Strophe mit wenigen kleinen Änderungen der ersten gleicht, bringt die dritte wesentliche Verschiedenheiten. Erstens im Tempo einige der Stimmung gemässe Retardationen, zweitens die Schlusswendung nach der Höhe auf „Poet"; dann aber gesellt sich gleich vom Anfang jenes von Wagner an der an-

Digitized by Google

geführten Stelle hervorgehobene, vom Horn gespielte Thema hinzu, das als „Wahn"-Motiv im dritten Akte eine so grosse Rolle spielt.

Verweilen wir nun noch einmal bei dem vom Meister selbst gewiesenen Vergleiche mit dem Vorspiel zum dritten Akte, so zeigt sich klar, dass die Musik zu diesem Vorspiel — mit Ausnahme des feierlichen Volkschores „Wach' auf!" — genau auf den Motiven des Schusterliedes beruht. Zwar der derbe Anfang ist nicht benutzt, aber das Wahn-Motiv breitet sich immer reicher aus, der besänftigende Gesang aus der Mitte zieht in immer lichtere Höhen empor und jene humoristische Wendung mit den Vorschlägen giebt den Schluss. Da nun das Vorspiel zum dritten Akt uns das ganze Innere des Hans Sachs enthüllt, so wird das Schusterlied gleichsam als die Wurzel dieses Vorspiels, als ein Musikstück zu betrachten sein, welches — in der Mitte des zweiten Aktes — uns einen ersten Einblick gewährt in eine neue Welt, in noch unbekannte Tiefen der Seele der Hauptperson des Dramas, das ursprünglich „Hans Sachs" heissen sollte.

Haben wir uns bisher musikalisch die Bahn zum Kern unserer Betrachtung geebnet, so wird es nun darauf ankommen, von diesem „intimsten Centrum" (mit Wagner zu sprechen) auf den verschiedenen Radien wieder zur Peripherie, d. h. zur Handlung des Dramas vorzudringen und zu erkunden, in welcher Beziehung das Schusterlied zu dieser und zu den handelnden Charakteren steht.

Dem oberflächlichen Betrachter wird das Lied als ein Mittel des launigen Schusters erscheinen, das Ständchen des Beckmesser zu stören. In der That, sobald Sachs die ersten Töne der Laute des Merkers hört, wird er „von einem plötzlichen Einfall erfasst", und als ihm Evas Bemerkung zu Walther die Ankunft Beckmessers bestätigt (Aha, ich dacht's!), beginnt er lärmend Schuhmacherarbeit und Gesang. Ob der kluge Schuster schon seinen ganzen Plan entworfen hat oder nur erst ahnt, was sich ereignen wird — jedenfalls muss er das Ständchen Beckmessers in die Länge ziehn, um Zeit zu gewinnen, denn, wie Eva sagt: „er singt ein Lied, dann zieht er ab", und so würde die Flucht des Liebespaares doch gelingen, die Sachs vorher nur durch die plötzliche Beleuchtung der Gasse auf kurze Zeit verhindert hatte. Dazu kommt die lockende Aussicht, dem Merker alle Bosheiten von der Singschul' am Nachmittag zu vergelten und ihm mit der eigenen Münze heimzuzahlen.

Aber zu alledem wäre eigentlich noch kein Lied nötig gewesen. Ein heftiges Klopfen bei der Schusterarbeit hätte vielleicht genügt, Beckmessers Serenade wirksam zu stören und dabei doch harmlos zu erscheinen, da der Merker selbst vorher in der Singschule höhnisch an die Fertigung der Schuhe gemahnt hatte.

Digitized by Google

Nun ist es klar, dass ein stummes Klopfen unnatürlich gewesen wäre, dass die Arbeit des Handwerkers den Tondichter wie von selbst dazu auffordert, durch Rhythmus und Melodie die Begleitung zu geben. Aber hier kommt mehr hinzu. Hören wir den Schuster immer seiner Volkstümlichkeit wegen preisen oder von den Feinden seiner Gassenhauer wegen schelten, so fühlte Wagner die Nötigung, an einer Stelle im Drama seinem Helden ein derb populäres Lied in den Mund zu legen. Vielleicht hätte er einen Schwank des Nürnberger Dichters selbst dazu wählen können, wie er denn im dritten Akte ja ein berühmtes Gedicht des Hans Sachs wörtlich citiert, um die andere, edlere Seite seiner Popularität auf die ächteste Art zu belegen. Aber ein Gedicht von Hans Sachs hätte nicht dazu getaugt, die andern, inneren Bedingungen der Handlung an dieser Stelle zu erfüllen: so musste der Meister sich ein Lied ersinnen, das zugleich literarisch das Richtige und dramatisch das Nötige gab.

Da muss man nun sagen, dass die Sicherheit, mit der Wagner hier den Ton der Zeit getroffen hat, und dazu diese unvergleichliche Vereinigung von Humor und Tiefsinn, Schalkhaftigkeit und Sinnigkeit, eine immer wachsende Bewunderung abnötigt: nur ein Dichter von Gottes Gnaden konnte diese drei kurzen Strophen schreiben. Ich habe oft vor einem grossen Zuhörerkreise die Probe gemacht und weiss, dass schon nach dem Vortrag der ersten Strophe eine allgemeine Bewegung heitersten Lächelns das Publikum ergreift: so unmittelbar anschaulich und humoristisch wirkt diese wahrhaft geniale Eingebung. Wie äusserst glücklich ist hier die naive Technik des Nürnbergers und seiner Zeit nachgeahmt, die ehrwürdigen Gestalten der Bibel, Gott voran, ganz einfältig mit irdischer Neigung und Hantierung auszustatten und in die bürgerliche Sphäre zu versetzen! Wie z. B. Hans Sachs in seinen „Ungleichen Kindern Evä" Gott-Vater selbst die Söhne Adams im lutherischen Katechismus prüfen lässt und auch sonst in seinen Schwänken eine Vorliebe für das erste Menschenpaar zeigt, so führt Wagner gleich in der Anfangsstrophe höchst lustig Gott, Adam, Eva und einen Engel ein, und sofort schon in dem alles bedingenden Zusammenhange mit der Schuhmacherei. Da fehlt es nicht an dem guten alten, schon aus Shakespeares „Julius Cäsar" bekannten Scherz, dass der Schuster dazu da sei, einen „schlechten Wandel zu verbessern", dem sich dann würdig der andere Witz anreiht, dass die Kunstwerke des Schusters von der Welt mit Füssen getreten werden; und endlich giebt das alte, jedem Kinde geläufige Verschen von Hans Sachs den richtigen Schluss, als wenn der Dichter sich diesen „Schlagreim" für diese Stelle aufgespart hätte. Nun wissen wir, warum der Dichter solcher „Gassenhauer" sich in Nürnberg der grössten Beliebtheit im Volke erfreut.

Dieses Schusterlied aber verfolgt nicht nur den einen Zweck, Beckmesser zu reizen. Wie kam der Schuster gerade auf Adam und Eva? Nun, vor

ihm steht ja auch so ein junges Menschenpaar, das eben dabei ist, sich sein Paradies zu verscherzen. „Eine Entführung gar im Werk! Aufgepasst! Das darf nicht sein!“ So hatte Sachs schon vorher beschlossen, und mit seinem Liede will er nun das Gewissen in den Leichtsinnigen wecken, um ihnen zu zeigen, dass ihr Thun Sünde sei. Wie in Fricka, in Marke (beide ebenfalls im zweiten Akte), so richtet sich hier in Sachs das moralische Prinzip auf, um den weltvergessenen Liebesrausch zu mahnen, dass die Welt mit ihren sittlichen Satzungen sich nicht spotten lässt. Da ist es nun bezeichnend, das Walther davon wenig berührt wird, wie denn auch „Herr Adam“ in dem Liede eine Nebenrolle spielt, dass aber Eva, deren Namen Sachs an die Spitze einer jeden Strophe stellt, sich aufs tiefste bewegt fühlt. Hans Sachs kennt ihr Herz von Jugend auf und er weiss, wie er es treffen kann. Eva ist ja kein „Goldschmieds Töchterlein“ nach der üblichen Goldschnitts-Lyrik, sondern eine tiefe und leidenschaftliche, ächt Wagnersche Frauengestalt; sie zögert nicht, dem Geliebten zu folgen, als keine andere Hoffnung mehr winkt, aber wohl ist ihr dabei doch nicht gewesen: „Nur kein Besinnen! O wären wir schon fort!“ Sie will die innere Stimme betäuben; aber sie ahnt, dass es für sie kein volles Glück geben wird, wenn sie ihren Vater, dessen Stolz und Freude sie ist, täuscht und unheilbar verwundet. Es ist hier die Grenze, wo die Komödie in die Tragödie umzuschlagen droht und damit die Stilreinheit des Dramas gefährdet wäre.*) „Aufgepasst, das darf nicht sein!“ so ruft hier auch der Dichter und lässt das Schusterlied als Hilfe in der Not ertönen. Eva hat dies Lied schon früher von Sachs gehört; aber heute merkt sie einen tieferen Sinn, sie „fürchtet“, dass Sachs nicht nur dem Merker, sondern ebenso ihr selbst und dem Geliebten „den Streich spielt“, ihre Unruhe wächst („O weh der Pein, mir ahnt nichts Gutes, mich betrübt das Lied“), bis sie am Schluss „in grosser Aufgeregtheit“ ruft (während im Orchester ff wieder der klagende Anfang des Liedes ertönt): „Mich schmerzt das Lied, ich weiss nicht wie!“ Nun will sie aufs neue fliehen („Wie ein Ende und Flucht ich mir ersehne!“), aber nicht in selbstvergessener Liebesglut, wie vorher, sondern in der Seelenpein der aus dem Paradies Verstossenen, nur „um diesen dem Anscheine nach so heitern Gesang nicht mehr zu hören, der ihr Herz so tief durchbohrt hatte“. Und wenn sie dann, sanft an des Geliebten Brust gelehnt („Die Schläf' umwebt mir's wie ein Wahn; ob Heil, ob Unheil, was ich ahn?“), den durch das Schusterlied angefachten nächtlichen Lärm austoben lässt, so ist doch wie unbewusst in ihr die Hoffnung erwacht, dass jener Mann,

*) Vgl. den trefflichen Aufsatz von Woerner „Eine deutsche Komödie“ (Wagner-Jahrbuch S. 219), der aber doch den verborgenen Ernst dieser Scene nicht gesehen hat.

der das Lied gesungen hat, Mittel finden wird, das Unheil von ihr abzuwenden und „den Wahn fein zu lenken“. Und Herr Adam? Er muss sich ja vom groben Schuster etwas derb anfassen lassen, wie's der Herr Rittersmann wohl nicht gewohnt ist. Als er aber in der engen Kammer einen festen und guten Schlaf thut, da kommt ihm im Morgentraum — nicht der Spuk der Nacht, nicht der Ärger in der Singschul', sondern nur ein Bild, das ihm Sachsens Lied gewiesen: Eva im Paradies. Das ist fürwahr ein wundervoller Zug, dass es derselbe Gedanke ist, aus dem die Lieder Sachsens und Walthers keimen: der Name der Geliebten hat ihn erzeugt. So breitet das Schusterlied seinen Segen aus, indem sein Anfangs-Bild im Traume Walthers sich wiederspiegelt und, vom Dichterjüngling zum Liede gestaltet, vor allem Volke ihm des Lebens höchsten Preis gewinnen hilft.

Aber noch haben wir die Bedeutung des Schusterliedes nicht erschöpft; ausser der Eva ist noch ein zweites Wesen, das alle drei Strophen durchzieht: der Engel.

Hans Sachs hat — er sagt es uns später — sein Lied angestimmt, als er sich nicht anders Rat wusste, um „in jugendheissen Gemüten ein Unglück zu verhüten“. Daneben hat er aber unbewusst in diesem Liede sein ganzes Innere, seinen Schmerz und seinen Trost, enthüllt. Beachten wir, dass die äussere Geschichte von Adam und Eva im Liede allmählich zurücktritt, dass in der zweiten Strophe zuerst das „Ich“ des Schusters eingeführt wird, und in der dritten es sich nur noch um das Verhältnis dieses Ich zu jenem Engel handelt.

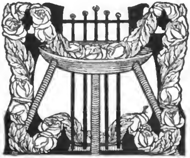
In allen Dramen, in denen Hans Sachs eine Hauptrolle spielt, bei Deinhardstein und Lortzing, ist der Zwiespalt zwischen dem prosaischen und dem poetischen Berufe des Nürnberger Dichters ein Hauptmotiv der Handlung. Auch in Wagners erstem Entwurf „brütet“ Sachs über der Frage, „ob ihn sein Handwerk entehren könne“. In der späteren Dichtung hat Wagner es mit feinem Gefühl vermieden, jenen Zwiespalt ernst und sozusagen theoretisch zu behandeln. Im Flieder-Monolog tritt er hervor, aber nur unter dem im Augenblicke niederdrückenden Nachklang von Walthers Gesang. Im Schusterliede dagegen hat Wagner jenen Widerspruch mit wahrhaft dichterischer Kunst zugleich vertieft und gelöst. Durch den Sündenfall der ersten Menschen sind wir alle aus dem Paradies vertrieben und in die Not des irdischen Treibens gestossen; da kommt es denn vor, dass ein Mensch, der zu Hohem und Himmlischem berufen ist, mit niedriger Hantierung sich abgeben muss. Aber der Engel in ihm, sein göttliches Teil, kann ihn hinwegheben über den Erdenjammer, kann ihn zu den reinen paradiesischen Höhen des Ideals emporziehen. Dieser Engel war unserm Meister selbst wohl „in seiner Nöten Wildnis“ als Tröster nahe; es ist der Engel, der dem Fliegenden Holländer im „nächtigen

Digitized by Google

Gewühl" die Erlösung anzeigte, es ist der Engel, der für Tannhäuser bat, den Wolfram dem Thal der Erden entschweben sah.

Hans Sachsens Engel war wohl von besonderer Art; derb und scbalkhaft, sonst hätte der Herr nicht gerade ihn ausersehen, dem armen Sünderpaar Stiefel zu machen. Aber er war ihm treu und tröstend allzeit bereit, wenn ihm Müh' und Sorgen des Alltags über den Kopf wachsen wollten; er liess ihn den Wahn der Welt erkennen und rief ihn oft ins Paradies, in die reinen Ätherhöhen der Poesie: das kündet uns die Musik der dritten Strophe in ergreifenden Tönen.

Heute aber hat Sachsens Engel die schwerste Prüfung zu bestehen. Adam und Eva haben sich gegen den armen Schuster verbunden: Adam will ihm den Lorbeer des Dichters rauben, indem er ihn an seiner poetischen Begabung zweifeln lässt, und Eva will ihm den Preis des Lebens entziehen, den sie ihm selbst so lockend geboten. Tiefstes Weh erfüllt sein Herz; Missgunst und Zorn droht wohl auch das edelste Gemüt zu überwältigen, denn schwer und übermenschlich fast ist die Entsagung! Da legt ibm sein guter Engel das Schusterlied in die Brust. Da löst sich aller Groll und Schmerz, denn nun hält ihn der Engel im Himmel, die Welt liegt ihm tief zu Füssen und er sieht mit gutem Humor rubevoll auf ihr Treiben herab. Ihm gab ein Gott, nicbt zu sagen, sondern zu verschweigen, was er leidet; so kann er „der Welt ein beiteres und energisches Antlitz zeigen" und „die bittere Klage in einem, dem Anscheine nach so heiteren Gesange" bewältigen: in seinem Schusterlied.



Digitized by Google



PARSIFAL ALS ÜBERMENSCH

Von Alfred Lorenz-Gotha

Der Philosoph, welcher in den letzten Dezennien alle Geister beschäftigt hat, Friedrich Nietzsche, war bekanntlich in der ersten Zeit seines Schaffens ein schwärmerischer Jünger Wagners, während er später zu seinem erbittertsten Gegner geworden ist. Er glaubte nämlich einst in Wagners „Siegfried“ eine Gestalt gefunden zu haben, welche sich mit den Ideen deckte, die sich zu seiner berühmten Lehre vom „Übermenschen“ verdichteten. Als der Parsifal erschien, sah Nietzsche darin eine Umkehr Wagners, eine Abwendung von der Begeisterung für das Heldenhaft-Harte, einen Fussfall vor der christlichen Religion, in welcher sich seiner Ansicht nach alle lebensschwächenden Prinzipien vereinigten.

„Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelnder Décadent, sank plötzlich hilfslos und zerbrochen vor dem christlichen Kreuze nieder“ . . . (Nietzsches Werke, Bd. VIII, S. 200).

Es ist erklärlich, dass sich die neue Generation gegen ein Versinken in den Pessimismus dadurch wehrte, dass sie ihm lebenbejahende Elemente entgegenstellte, welche sich in der Idee des Übermenschen, wie sie schon von Goethe im Faustproblem behandelt worden ist, verkörpern. Es ist eine geistige Weiterentwickelung, ein Weiterausbauen der Schopenhauerschen Wahrheiten, wenn nicht der „ruchlose Optimismus“, welcher wirklich als abgethan betrachtet werden kann, von neuem ausgespielt wird, sondern wenn der moderne Geist fordert, dass das tiefe Erkennen des Weltleidens anstatt durch ein Nirwana erlöst, durch Willenskraft und -That überwunden werde.

Ich glaube nun aber, dass besser als dem Philosophen, dessen Übermensch zu einem destruktiven Egoisten wird, dem Dichter der Ausbau dieser Idee gelungen ist, und zwar gerade in dem von Nietzsche am meisten geschmähten Werke Parsifal.

Die Entwickelung dieser Idee vom Siegfried zu Parsifal ist doch so folgerichtig, wie nur etwas sein kann. Siegfried, der als thörichter Held herrliche Thaten verrichtet, aber niemals wissend wird, weil er das Mitleid nicht kennt, muss natürlich zu Grunde gehen.

Digitized by Google

Parsifal aber, ein ebensolcher Held*) — auch er verrichtet unwissend ungezählte Heldenthaten — hat die Kraft des Mitleids, wird somit wissend (im II. Akte) und entwickelt sich zum herrlichsten Sieger.

Die Scene vor dem Brünnhildenstein (Wanderer-Siegfried) steht im Leben Siegfrieds an derselben Stelle, wie die Scene der Amfortasklage in dem Parsifals. Siegfried könnte dort von Wotan einen Einblick in das Leiden der Welt (Wotan, Fluch, Ring) gewinnen, aber statt vor Wotans Alter Achtung zu empfinden, ergeht er sich in derben Schmähungen, und der Gott muss beschimpft von dannen ziehen. Auch Brünnhilde täuscht die Erwartung Wotans auf Beider „erlösende Weltenthat", da sie, von Liebe überwältigt, ihr göttliches Wissen verliert.

Mir schwirren die Sinne!
Mein Wissen schweigt:
Soll mir die Weisheit schwinden?

Trauriges Dunkel
Trübt mir den Blick; ...
Nacht wird's um mich ...

Himmlisches Wissen
Stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon!

Lachend will ich erblinden.

So bleibt Siegfried bis zu seinem Lebensende wirklich „eben nur ein Thor" und verfällt somit dem Verderben.

Parsifal hingegen hat zwar zunächst auch verständnislos die Amfortasklage vernommen, erinnert sich aber ihrer mit zerreissendem Schmerz**) im Momente, wo ihm das Schicksal des Amfortas widerfahren soll. Seine Vorstellungskraft ist so stark, dass er mit einem Schlage alles weiss und an eigener Seele mitleidet, ohne selbst daran zu Grunde zu gehen. So kann er zum Erlöser werden, was Siegfried versagt war.

So ist also Parsifal eine Ausgestaltung des Siegfried nach der positiv-wissenden Seite hin und keine Abschwächung.

Man darf sich doch nicht durch das christliche Gewand, in welchem Parsifal einhergeht und durch die Vorstellungen, welche so häufig mit dem

---

*) Dieselbe Auffassung des Parsifalcharakters hat auch H. St. Chamberlain in seinem vortrefflichen Buche „Richard Wagner" S. 297f.

**) Gerade die erschreckend heftigen Gefühlsäusserungen, das blitzartig geniale Erfassen einer ganzen Welt — dieses plötzliche Wissendwerden, — welches manchem wie ein Wunder erscheint, zeigen eklatant eine Natur, in welcher menschliche Fähigkeiten bis zu übermenschlichen gesteigert sind.

Digitized by Google

heutigen Christentum verknüpft werden, so sehr beeinflussen lassen, dass man, wie Nietzsche, überall nur Schwäche und Abkehr vom Leben wittert, wo auf christlichen Vorstellungen weitergebaut wird.

Ist denn Parsifal schwach, wenn er Kundry, die doch gewiss ebensoviel Anrecht auf sein Mitleid hat, wie Amfortas, von sich stösst, ist er schwach, wenn er dann auf unendlichen Irrfahrten schweigend, als eiserner Mann einhergeht, ist er schwach, wenn er da zahlreiche Kämpfe besteht und „Wunden jeder Wehr" empfängt, ist er schwach, wenn er ein solches Bewusstsein seiner Kraft zeigt, dass er seine höchste Wehr, den heiligen Speer, gar nicht mit ins Feld führt, sondern denselben unentweiht heimgeleitet — ist er endlich schwach, wenn er sich ganz aus eigener Machtvollkommenheit, aus eigenem Recht von Gurnemanz zum König salben lässt, den siechen und dann geheilten Amfortas seines Amtes entsetzt und unbekümmert aller Gralsritter zur Gralsenthüllung schreitet?

Siegfrieds Thaten sind gross, kühn, rücksichtslos — aber nicht hart, weil er nicht weiss, wie der andere leidet. Erst derjenige, der das Leiden mitempfindend kennt und trotzdem in seinem heldenhaft kraftvollen Handeln fortfährt, ist „hart". Und dies ist gerade bei Parsifal der Fall. Seine ersten Thaten zwar, wie er „Schächer und Riesen" trifft, „wild und grosse Männer" bekämpft, wie er des Helden Ferris Waffe entwindet und all die „bethörten Eigenholde" Klingsors schlägt, dies alles sind Thaten, wie sie Siegfried auch vollbracht hat. Aber sie alle verdammt er, nachdem er wissend geworden ist, als wertlos,

(Und ich? Der Thor, der Feige?
Zu wilden Knabenthaten floh ich hin),

da die That erst durch die zielbewusste Idee zur Heldenthat wird, zur wahrhaften, die Leiden kennt und heilt.

So ist also die Standhaftigkeit Parsifals nicht Keuschheit und Tugend im landläufigen Sinn. Kundry hat mit dem Momente, in dem sie Parsifals Grösse begreift, aufgehört, Klingsors Werkzeug zu sein. Jetzt ist sie nicht mehr Verführerin, sondern der erlösungflehende, sein Leid ausschreiende Mensch. Man vergegenwärtige sich die unendlichen Qualen dieser Seele, um zu staunen, dass Parsifal, davon ungerührt, nur seine Sendung im Auge behält. Selbst als die Verzweifelte sein Mitleid anruft („Mitleid! Mitleid mit mir!") steigert der Held sein der Verführerin zugeworfenes „Verderberin, weiche von mir" zum heftigen „Vergeh, unseliges Weib". Es ist nur zu menschlich, wenn Kundry von wahnsinniger Eifersucht auf Amfortas ergriffen wird, dessen Erlösung dem Helden mehr am Herzen liegt, als ihre eigene. Es erscheint daher fast grausam, wenn Parsifal gerade sie, die verwundbarste Stelle treffend, um den Weg dahin fragt. Er führt eben die von ihm sofort erkannte Notwendigkeit mit der ganzen

Konzentration seines Willens durch und lässt Kundry daher, trotz seiner Absicht, auch sie schliesslich zu erlösen („Du weisst, wo du mich wiederfinden kannst"), rücksichtslos weiter leiden.

Viel zu wenig werden gewöhnlich auch die schweren Kämpfe während der Irrfahrten beachtet. Wie lange dauern sie? Im Drama bleibt der Zeitraum zwischen II. und III. Akt unentschieden, in Wirklichkeit aber füllen sie die ganze Weltgeschichte aus. Denn die Stunde, wann der Menschheit ewig blutende Wunde geheilt werden soll, kommt wohl erst am Ende der Welt. Die Musik drückt hier den unbeugsamen Charakter des Helden durch jene heftig gestossene Umbildung des Thorenspruches aus, welche, kraftvoll die Einleitung zum III. Akt beschliessend, wenig von der hier oft vermuteten christlichen Demut verspüren lässt.

Ebensowenig kann man es als Demut auslegen, wenn Parsifal ganz selbstherrlich von Gurnemanz verlangt:

„Das Haupt nun selbe Titureis Genoss',
Dass heute noch als König er mich grüsse."

Dies ist ein Zug von Herrennatur, den Gurnemanz schon im I. Akt im Jüngling erkannt hatte:

„Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren . . ."

Ruhig schreitet er hier im vollen Bewusstsein seines Wertes über Amfortas weg zur Königsmacht. Auch hier wieder sagt uns die Musik, dass wir mit dieser Charakterisierung nicht zu weit gehen, denn jedermann wird empfinden, wie sehr das prachtvolle, sieghaft herrliche Accordthema des Parsifal im ganzen Werke einen Gegensatz zur Gralsmusik bildet.

Alle diese Momente zeigen einen Mann, welchem mit vollem Recht die von Nietzsche geforderte Haupteigenschaft des Übermenschen, die Härte, zugesprochen werden muss.

Es ist mir unverständlich, wie man das Wort „Mitleid" mit Schwäche in Verbindung bringen kann. Der Spruch:

Durch Mitleid wissend
Der reine Thor,
Harre sein' —

bedeutet einfach, dass ein Held gesucht wird, welcher fähig ist, durch das Empfinden fremden, nicht des eigenen Leides, das Leiden der Welt zu erkennen — wissend zu werden. Brünnhilde bleibt unwissend, bis sie durch Siegfrieds Verrat das Leid an eigener Seele trifft.

(Mich musste der reinste verraten,
Dass wissend würde ein Weib!)

Sie wird durch Leid wissend. Wer aber bloss Leid empfindet, kann höchstens sich erlösen. Nur das Mitleid, weil es allein die Vorstellung ergreift, lässt dem Starken die Kraft, auch andere zu befreien.

Mitleid ist keine „Tugend der décadents“, wie Nietzsche sagt (B. VIII, S. 25), sondern höchste Kraft, wie Wagner seinen Parsifal am Schlusse des III. Aktes reden lässt. Ebenso wird an derselben Stelle betont, dass Wissen „Macht“ sei.

Man könnte vielleicht so weit gehen, in gewissem Sinne das gesamte Handeln Parsifals als „jenseits von Gut und Böse“ anzusehen, wenn man nämlich die Figuren Titurels und Klingsors als die Vertreter des Sittlich-Guten und des Sittlich-Bösen symbolisch auffasst.*)

Das eine wird trefflich durch die unbarmherzig fordernden Worte des alten Gralskönig gezeichnet:

„Du büss' im Dienste deine Schuld“,

ferner durch die Vorstellung, dass man das „Gute“ nicht selbst sehen, sondern nur seine Stimme im Gewissen vernehmen kann, weshalb Titurel unsichtbar in einer Nische des Gralstempels lebt. Endlich wird er ausdrücklich als die „heilige Kraft, der Gott selbst einst zur Pflege sich gab“ bezeichnet.

Die andere Gestalt ist in Goethes Mephisto ein Geist, der stets verneint. Er rang einst wie der Teufel selbst nach dem Heiligen; und die ewige Unfruchtbarkeit des Bösen ist ausdrücklich in ihm betont.

Titurel stirbt zwischen dem II. und III. Akt. Klingsor verschwindet am Schlusse des II. Aktes. Die Frage, ob er unter den Trümmern seines Schlosses begraben oder was sonst aus ihm wird, ist ganz müssig. Er ist eben vom Schauplatz abgetreten, existiert nicht mehr in der Welt, mit der wir uns beschäftigen. Durch das Fehlen dieser beiden Personen im III. Akt, wird unserem Gefühlsverständnis also nahe gebracht, dass Parsifals Lehre sich über den Streit dieser Faktoren erhoben hat. Seine Sittlichkeit ist die dem eigenen Innern entströmende Kraft, nicht bedingt durch bereits vorhandene Satzungen.

Im Gegenteil sehen wir ihn als deren Neugestalter, als bewussten Regenerator der Gralsreligion. Mit der Natur aufgewachsen, ist ihm die Freude an der Schönheit erschlossen. War er schon als Knabe „glänzenden Männern auf schönen Tieren sitzend“, „um ihnen zu gleichen“, nachgeeilt, hatte er die Blumenmädchen schön und duftend gefunden, so singt er auch beim Anblick der Blumenaue in „sanfter Entzückung“:

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!
— — — — — — — — — — — —
Doch sah ich nie so mild und zart
Die Halmen, Blüten und Blumen,
Noch duftete All' so kindisch hold
Und sprach so lieblich traut zu mir.

---

*) Im I. Akt ist dies auch ohne Symbolik klar:
„Die mich bedrohten, waren sie bös'?
Wer ist gut?“

Auch die Askese der Gralsritter billigt er durchaus nicht:

Die Brüder dort in grausen Nöten
Den Leib sich quälen und ertöten.
Doch wer erkennt ihn klar und hell
Des einzigen Heiles wahren Quell?

Einen ähnlichen Gegensatz empfinden wir durch die rein malerische Wirkung des Schlussbildes im Vergleich mit der Feier des I. Aufzuges. Hier giebt es keine Abendmahlstafeln mehr, jede Steifheit ist aus dem Bilde gewichen, alle, auch Knappen und Kinder, nehmen jetzt an der Feier teil und beten in freier ungezwungen künstlerischer Gruppierung den Lichtspender Gral an. Parsifals Gestalt hebt sich durch ihre weisse Gewandung hell und leuchtend aus dem ganzen Bilde heraus und lässt uns ahnen, dass dies ein anderes Königtum ist, als das des Amfortas, welcher durch die Gralsritter-Kleidung bloss als „erster Diener des Staates" erschien.

Dass wir in der Parsifal-Lehre etwas Neues vor uns haben, fühlen wir aus jener poetischen wie aus dieser malerischen Entgegensetzung. Noch deutlicher wird uns der Unterschied aber durch die Musik gezeigt. Nach den Forschungen, welche C. Mey in seinem Buche: „Musik als tönende Weltidee" I. B. veröffentlicht hat, kann man aus der Melodik eines jeden Motives erkennen, ob es ein lebenverneinendes oder -bejahendes Moment ausdrückt? Im Parsifal wird am Schluss der Liebesmahlspruch, welcher bisher im III. Takt schmerzlich umkehrte, nunmehr sieghaft aufwärts geführt:

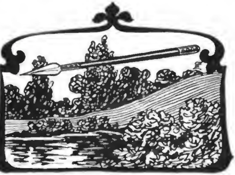


Dies bringt unserm Gefühl überzeugend zum Bewusstsein, dass es sich um eine kraftvolle, lebenbejahende Weltauffassung handelt.

Einen genaueren verstandesmässigen Einblick in diese Ideen können wir natürlich nicht erlangen, denn ein Kunstwerk ist keine Predigt und würde sofort undramatisch werden, würden wirkliche, kulturelle Forderungen uns mitgeteilt werden. Leser der gesammelten Schriften Wagners aber werden merken, dass dies alles innig mit den Regenerations-Ideen der spät-Wagnerschen Periode zusammenhängt, deren Bedeutung leider noch immer zu wenig gewürdigt wird. Denn gerade hier finden sich jene den Pessimismus überwindenden Lehren und Anschauungen, zu welchen die sich weiter entwickelnde Philosophie notwendig kommen musste. Auch der Übermensch-Gedanke hat durch Wagner im Parsifal das erhabenste Abbild gefunden. Wir behaupten hiermit keineswegs, dass der Meister mit be-

Digitized by Google

wusster Absicht die Idee des Übermenschen verkörpern wollte. Wie er aber in seinem „Ring" nachträglich die Grundgedanken der Schopenhauerschen Philosophie selbst mit Staunen entdeckte (s. Briefe an Röckel), so mussten auch wir bewundernd die Züge einer modernen Weltanschauung im Parsifalcharakter vorfinden. Hier aber ist alles edel, von tiefstem Ernste und kraftvollstem Willen, während uns der lachende, tanzende und geniessende Übermensch, den Zarathustra verkündet, als Verzerrung dieses Idealbildes erscheinen muss.



Digitized by Google

KUNDRY UND DER DRITTE AKT DES PARSIFAL

Ein Beitrag zum Verständnis des Dramas

Von Dr. Wilhelm Lubosch-Jena

„Weisst du, was du sahst?"
Parsifal I. Akt.

Es ist meine Absicht hier einige Fragen zu besprechen, die sich auf Kundrys Wesen beziehen. Wohl bin ich überzeugt, dass niemandem Studien über Parsifal Klarheit bringen können, der sich nicht zuvor dem Parsifal selbst zugewendet hat. Ja bis zu einem gewissen Grade ist das Wort sogar der Feind des Gefühls, weil das Denken in Begriffen uns nicht immer das wiedergeben kann, was uns die Phantasie erschauen lässt, sehr zum Heile des Kunstwerkes, dessen lebendige Darstellung eben Kommentare nie ersetzen können. Nur in jenem Sinne, in dem Gurnemanz von Parsifal Rechenschaft über das verlangt, was er gesehen habe, möchte ich versuchen, zum Verständnis des Parsifal beizutragen, wenn ich an die tiefen Rätsel rühre, die Kundrys Gestalt umhüllen. Eine Frage ist es vor allem, die mir ganz besonders ernster Prüfung wert erscheint, hier auf diesen Blättern eines Vorbereitungs- und Geleitbuches für Bayreuth: die nämlich, welche Rolle Kundry im III. Akte des Dramas spielt und wie ihre Erlösung sich schliesslich vollzieht. Sehen doch sicherlich die Meisten in diesem Akte nichts anderes, als einen breiten, lyrischen, von religiösen Motiven getragenen Ausklang der beiden ersten Akte, in dem eigentlich aber wenig „vorgehe." Wenn ich zeigen möchte, in welcher innigen Beziehung aber dieser III. Akt zu Parsifals und vor allem zu Kundrys Geschicken steht, so ist eine Betrachtung von Kundrys Wesen die notwendige Voraussetzung hierzu; aus diesen beiden Stücken soll meine Darstellung daher auch bestehen. Wie Kundry in die Handlung eingreift, d. h. also die Kenntnis der Handlung des Parsifal, — das möchte ich bei den Lesern dieser kleinen Besprechung voraussetzen. Nur das Warum soll uns hier bekümmern, warum sie so handelt, wie sie es thut, oder vielmehr warum sie es thun muss? Damit ist der Punkt, auf den wir unser Augenmerk zunächst zu richten haben, auch ohne weiteres bestimmt: Es ist ihr Fluch, der als Grundmotiv all ihrer Schicksale wiederkehrt. „im Todesschlafe hält der Fluch sie fest" — „Da weckte Dich ein anderer! — Ja mein Fluch." — „O kenntest Du den Fluch, der mich durch Schlaf und Wachen, durch Tod und Leben, Pein und Lachen, zu neuem Leiden neu gestählt, endlos durch das Dasein

Digitized by Google

quält!" Die Erklärung der nun folgenden Stelle, in der sie Parsifal den Quell ihres Leiden enthüllt, wird uns somit zunächst angehen, wenn wir dem Wesen Kundrys gerecht werden wollen; dann erst können wir zusehen, wie sich hiernach die Stellung Kundrys im Stücke selbst bestimmt. Dem III. Akt und dessen Bedeutung hätten wir uns in zweiter Linie erst zuzuwenden. —

Ich sah — Ihn — Ihn —
und — lachte . . .
Da traf mich sein Blick. —

Unwillkürlich kommt uns die Sage vom ewigen Juden hier zunächst in den Sinn; aber nur das Gewand ist geblieben; welch anderer Inhalt erfüllt es! Ein Weib ist es, das hier der schweren Schuld verfällt, und fragen wir, warum Kundry lacht, so schliessen wir demnach jenen einen Grund leicht aus. Es kann nicht jenes höhnende, hasserfüllte Lachen Ahasvers sein, der den Heiland antrieb, schneller mit seiner Last zu gehen. Denn mit dieser Umwandlung Ahasvers in ein Weib, muss auch das Lachen zur Kundgebung einer spezifisch weiblichen Natur werden. Ich übersehe scheinbar die zunächst liegende Erklärung, wenn ich zuerst auf eine sehr wichtige und auch oft erkannte Parallele hinweise, die zwischen Kundry und Parsifal, Brünnhilde und Siegfried besteht. Von dorther allein wird uns volles Licht in dem Dunkel, das jene Scene vor Golgatha uns umhüllt. Als Brünnhilde, ihrer göttlichen Herkunft und ihres Wissens vergessend, sich liebestrunken in Siegfrieds Arme stürzt, ruft sie „im höchsten Liebesjubel laut auflachend"

Lachend muss ich dich lieben
Lachend will ich erblinden
Lachend lass uns verderben (!)
Lachend zu Grunde gehn (!)

und beide vereinigen sich in dem Jauchzen:

Leuchtende Liebe
Lachender Tod!

Was hier nun bei Brünnhilde Taumel der Leidenschaft, vorübergehende Trübung einer ihr ursprünglich gegebenen, später durch Leiden geläuterten Erkenntnis ist, — das ist bei Kundry der Grundzug des Charakters geworden, ein Moment gleichsam zur Ewigkeit erstarrt. So mag uns das Lachen zunächst erscheinen als der Ausdruck absoluter Daseinsfreudigkeit, kräftiger Bejahung des Willens zum Leben, die, abhold jedem Nachsinnen, das Glück des Augenblickes selbst mit dem Tode nicht für zu teuer erkauft hält. Ist aber Brünnhilde nur das sich liebend hingebende Weib, das über die Natur ihrer Liebe nicht nachzusinnen vermag, so ist Kundry das Weib, das sich ihrer Macht wohl bewusst ist; so wird ihr Lachen zugleich zum unkeuschen, sündigen Lachen der Verführerin.

Digitized by Google

Diese beiden Bestandteile ihrer Natur fliessen nun zu einem dämonischen Wesen zusammen: Sie kennt sich selbst, sie ist die Herrscherin dieser Welt. Kraft ihrer Schönheit ist sie Siegerin in jedem Kampfe, denn sie weiss, dass „leuchtende Liebe, lachender Tod“ aller Weisheit Schluss bleiben wird, so lange nicht das Wesen der Welt gründlich umkehrt.

Diese Umkehr des Wesens der Welt, das Göttliche im Menschen, ist ihr völlig fremd. Nie hat sie vielleicht darüber nachgedacht. Und als sie nun mit ihrem schönen, liebestrunkenen und Liebe verlangenden Auge in die Welt hineinschaute, da erblickte sie — Ihn — von dem man das Wort gehört hatte, mein Reich ist nicbt von dieser Welt! Vielleicht war sie von Ferne hergekommen, um dieses Wunder zu sehen, jemanden, der Nicht-zu-leben begehrte, der freiwillig den Tod suchte, jemanden, der ihr „trotzen“ zu können vermeinte. Er bildete sich ein die Welt, ihre Welt, erlösen zu können. Bedurfte diese Welt denn überhaupt der Erlösung? War es nicht schön auf ihr? Wohl würde ein siegesgewisser Blick von ihr genügen, um ihn „vergessen seiner Sendung“ zu machen! Sie dachte es „und lachte!“

Da traf sie sein Blick. — Worte können den Inhalt dieses Blickes nicht ausdrücken. Kein Dichter vermochte bis auf Wagner diesen Blick zu dramatischem Leben zu bringen. Nur die Musik lässt uns seinen ernsten, wehmutsvollen, mitleidergriffenen Ausdruck empfinden. Das Schicksal Kundrys, die ihn so kühn geschmäht, ist dadurch bestimmt. Sie vermeint zwar, dass Christus einst ihr Lachen bestraft habe. Christus aber straft nicht; vielmebr trägt sie ihre Strafe in sicb selbst. Durch jenen Blick wird ihr das Göttliche enthüllt, das sie bisher nicht kannte, das sie aber noch einmal zu erleben wünscht, bevor sie daran glauben könne. So löst dieser Blick zum ersten Male eine Sehnsucht in ihr aus, die ihr bis dahin fremd war. Wagner ist der grösste Kündiger des Frauenherzens gewesen. Das tiefe Mysterium der Frauenliebe hat niemand so uns zu enthüllen verstanden wie er, und ich glaube, das Folgende wird völlig nur ein Weib zu erfassen fähig sein, während es dem Manne insoweit unklar bleiben muss, wie ihm das Weib selbst zuletzt immer fremd bleiben wird. Das Weib findet höchstes Liebesglück, wenn es sich unterwerfen kann. Je höher der Held an Kraft emporragt, je sehnlicher wünscht es, gerade ihm anzugehören. Ein Weib wie Herodias, war von Kundrys Charakter. Niedere Gralsritter überlässt sie den teuflisch-holden Frauen. Aber Parsifal wiederum ist ein Ziel ihres Wunsches. So ist ihr Streben nach dem Helden, der sie mit jenem Blicke anschauen könnte, trotz alledem immer durchzogen von der Begierde, diesem Helden anzugehören. Daher auch, wie ich glaube, ihre Verwirrung der Begriffe, in der entscheidenden Stunde das als Quell der Erlösung anzusehen, aus dem ihre Verdammnis ewig neu fliessen muss. Ein Ausdruck dieses zwar bewusst reinen, unbewusst aber sündhaften Sehnens ist musikalisch ibr sog.

„Rittmotiv" [S. 13 unten und 14].*) Wie leicht ersichtlich ist es nichts anderes, als das verzerrte Gralsmotiv. In anderer Weise ertönt es, wie profaniert, wenn Klingsor zu einem ihm gut dünkenden Zwecke die Ritter aufruft („Hoho ihr Wächter! etc."). Müde und matt schleicht Parsifal selbst mit diesem Motiv in der Irre. [Vorspiel zum III. Akt und Parsifals Erzählung später.] Auf diese trauerbringende, triebartige Verquickung des heiligen und unheiligen Strebens weist auch die Musik auf S. 196 hin. Ihre Sehnsucht nach dem Heil drückt sie in den bewegten Klagen des Motives (S. 72 „Heilandsklage") aus und doch verwirrt sich dies Motiv wie auf S. 196 bei Animando, und wiederum sehen wir Parsifal später in ähnlicher Stimmung (Vorspiel zum III. Akt, Takt 18). So wird uns das dunkle Verhängnis klar, das sie beherrscht. Denn wenn sie nun dem vermeintlichen Helden ins Auge blickt, da sieht sie, dass der Kampf nicht so schwer wird, dass es doch nicht jener Blick ist, den sie sucht. Nein! Die Welt willst du erlösen? — Ha, spüre meine Macht! — und sie hat Recht: Ein Sünder sinkt ihr in die Arme.

Es führt uns nun in dem Verständnis des Charakters der Kundry weiter, wenn wir uns klar machen, dass Wagner jenes in der Sage vom Ewigen Juden gegebene Motiv insofern grundsätzlich geändert hat, als dass er keine einheitliche, ruhelose Wanderung eintreten, vielmehr jene beiden Momente der Szene sich in ewigem Wechsel wiederholen lässt. Zwischen beiden Zuständen aber liegt ein tiefer, bedeutungsvoller Schlaf. Nicht erst durch Schopenhauers tiefsinnige Lehre vom Wahrtraum veranlasst, sondern von jeher schon der gleichen Erkenntnis ahnungsvoll zugewandt, hat ja Wagner bereits früher dem Schlafe dramatische Bedeutung gegeben; man denke an Sentas magnetischen Schlaf, Eriks Traum, Elsas Vision Wotans, Erdas und Brünnhildes Schlaf. Besonders deutlich ist die Symbolik: Schlaf = Tod im Tristan durchgeführt. So werden die einzelnen Tage ihrer Weltenwanderung**) zu Lebensläufen und der Schlaf dazwischen zum Tode, der sie trennt. Wir selbst erblicken nur einen Tag dieses ungeheueren Lebens im Drama selbst, aber wie Macbeth in dem Zauberspiegel der Hexe, so erblicken wir durch Gurnemanz', Klingsors und Kundrys eigene Erzählungen diese unabsehbare Reihe der Weltentage. In Kundrys Gestalt gewinnt somit die Lehre von der Seelenwanderung Leben, die in den religiösen Vorstellungen der Inder, Ägypter und auch griechischer Philosophen eine Rolle spielt. Jene, dem kindlichen Zustande

*) Alle Angaben beziehen sich auf den Kleinmichelschen Klavierauszug.

**) In der ersten Fassung des Götterdämmerungsschlusses sagt Brünnhilde

Nach dem wunsch- und wahnlos
Heiligstem Wahlland
Der Welt-Wanderung Ziel
Von Wiedergeburt erlöst
Zieht nun die Wissende hin.

Digitized by Google

dieser Völker entsprechende naive Vorstellung, dass der Mensch für seine Sünden in einer diese Sünden angemessen bestrafenden Tiergestalt wiedergeboren werde, — diese Vorstellung hat der gewaltigste deutsche Philosoph, Schopenhauer, geläutert und mit furchtbarem Ernst aufs neue uns nahe gebracht. Denn es ist der in uns lebende Wille, der sündige Drang zum Dasein, das Lachen, Kundrys Lachen — dies ist es, was sich immer wieder aufs neue erzeugt, was immer sich selbst gleich bleibt*), wie auch die Geschlechter der Menschen wechseln mögen. So also bringt Kundry, aus dem Tode erweckt, ihr Leben in verzweifeltem, bussfertigem Ringen hin, um dennoch wieder in Sünden zu sterben. Nur Gurnemanz ahnt dunkel etwas von ihrem Schicksal, da er sagt

Hier weilt sie heut,
Vielleicht erneut,
Zu büssen Schuld aus früherm Leben,
Die dorten ihr noch nicht vergeben,

während die Musik hier bereits die grosse Erklärung aus dem II. Akte vorweg nimmt. [S. 27 oben.]

Schopenhauer selbst aber hat nun seine Lehre als den philosophischen Ausdruck derselben Vorstellung bezeichnet, die religiösen Ausdruck in der Augustinischen Lehre von der Erbsünde findet. In Sünden geboren wird jeder durch Adams Sünde. So tritt jetzt auch der Sündenfall in den Kreis der Vorstellungen, die durch Kundrys Gestalt erweckt werden. Und das ist sicherlich vom Dichter beabsichtigt worden, schon allein durch die Charakteristik Parsifals, der nicht weiss, was gut und böse ist! Kundry aber spielt die Rolle der Eva, wenn sie sagt, es werde

„Erkenntnis (!) in Sinn die Thorheit wenden" (S. 182)

und später

„Mein volles Liebesumfangen lässt dich dann Gottheit (!) erlangen" (S. 204).

Es ist Eva selbst, die in Kundry wieder auflebt, wie sie einst in Herodias wieder aufgelebt war, ja wie sie überhaupt in jedem Weibe wiedererscheint, im Grossen, wie im Kleinen, bis zum Evchen der Meistersinger hin, deren unheilvolle Rolle Hans Sachs in seinem Schusterliede besingt. — Nur eine Empfindung ist es, die nicht „bewiesen" werden kann, wenn ich meine, dass beim Erklingen des sog. Zaubermotives (z. B. un poco più lento S. 28) unserer Phantasie auch die sich langsam dahinwindende, schillernde Schlange nicht fehlt.

Nachdem wir bis hierher gelangt sind, müsste die Stellung Kundrys in den beiden ersten Akten des Dramas selbst kurz erörtert werden. Über ihre Beziehungen zum Gral ist vorher schon das nötige bemerkt

*) Die traurige Weise, „die nie erstirbt", ist dann die Kehrseite davon.

Digitized by Google

worden. Nicht ganz so klar ist ihr Verhältnis zu Klingsor, das den II. Akt ausfüllt, wie jenes den ersten. Man könnte fragen, wer denn Klingsor Macht über Kundry gegeben habe? — In Wahrheit erweist es sich aber, dass Klingsor nicht Macht über Kundry hat, sondern dass sie gerade seiner mit teuflischer Überlegenheit spottet. Durch seine Selbstverstümmelung hat er nicht erreicht, was er wollte, vielmehr ist sein Sündenverlangen ebenso mächtig in ihm geblieben, wie vorher. Dadurch wird Kundry seine natürliche Verwandte. Er kann sie nicht halten, aber sie „fassen" (S. 114), das heisst, wenn ihre Stunde ohne sein Zuthun gekommen ist, dann ist sie seinen Zwecken dienstbar, weil seine Zwecke dann eben auch ihre Zwecke sind.

Wir wenden uns nun zum III. Akte des Parsifal und wollen zuvörderst aussprechen, dass er für Kundrys und Parsifals geistige Entwickelung von allergrösster Bedeutung ist. Warum? Als Kundry von Gurnemanz erweckt wird, da schreitet sie zwar anders als sonst, aber wie gewohnt, will sie zur alten Büssertbätigkeit sich anlassen. Wohl hat sie eine tiefe Erschütterung erlebt, aber wir sehen, dass ihr die erlösende Bedeutung ihres Erlebnisses für ihr eigenes Schicksal noch nicht klar geworden ist. Jetzt erst durch die Ereignisse des III. Aktes wird diese Erkenntnis von ihr erworben. Dasselbe aber sehen wir für Parsifal, der gleichfalls bis dahin die Bedeutung seiner That zu erfassen noch nicht fähig ist, ja sogar sich über wichtige Weltverhältnisse noch im Irrtum befindet. So muss ihm ja Gurnemanz erst seine Auffassung von des „ew'gen Heiles einz'gem Quell", — einem asketischen Ideale, durch seine milden Worte widerlegen. Diese Parallele zwischen Kundry und Parsifal verleiht auch dem technischen Aufbau des dreiaktigen Dramas eine wundervolle Harmonie, indem die beiden Charaktere in den ersten Akten durch äussere Schicksale bis zu einem Höhepunkt ihres Lebens, bis zu ihrer Bestimmung geführt werden, im dritten Akte nun aber durch innere Erlebnisse die letzte Läuterung erwerben. Es ist die „Verlegung der Handlung nach innen", die Chamberlain als eine Eigentümlichkeit der Wagnerschen Dramen nachgewiesen hat und die nur durch die Musik ermöglicht, zugleich aber auch bedingt ist.

Man müsste den Parsifal als das Drama der Gnade bezeichnen. Denn wenn wir uns auch philosophisch und rein-menschlich den Vorgang im II. Akte zurechtlegen können und müssen, so kann doch dem naiven Gemüt die plötzliche Erleuchtung Parsifals nur durch göttliche Gnade ermöglicht erscheinen. Diesen Charakter trägt Parsifals weiteres Schicksal durchaus.

O Gnade, höchstes Heil
O Wunder heilig hehrstes Wunder

ruft Gurnemanz, als er Parsifal wieder sieht. Auch für Kundry ist aber der „Tag der Gnade" nunmehr gekommen.

Digitized by Google

Verfolgen wir die Phasen dieser Entwicklung in ihr. Der erste mächtige Eindruck wird auf Kundry ausgeübt durch ein Ereignis, das bereits im II. Akte vorbereitet worden ist. Wir erinnern uns, dass Kundry Parsifals Pfade verwünscht hat und müssen diesen wichtigen Punkt hier näher betrachten. Hat ihr Fluch ihn in die Irre getrieben, hat sie solche Macht über ihn? Ich meine, wir können nicht irren, wenn wir die Musik bei ihren Fluchworten empfinden, und wenn wir weiter uns das Verhältnis der irrenden Menschen zum Grale recht klar machen. Zunächst in der Musik das irrende Suchen nach dem Gral (S. 209) bei den Worten: „Und flöhest du von hier ...“ u. s. w. Kundry kennt ja die Welt, sie kennt vor allem den Mann. In ihrer Schreckensstunde hat sie die Erkenntnis keineswegs verloren, welche Anfechtungen selbst dem Heiligen bereitet seien. Diese Anfechtungen wünscht und hofft Kundry für Parsifal als Rächerinnen ihrer selbst. Was jene „Irre“ „ihr so vertraut“ sei, die sie Parsifal wünscht, das sagt uns Klingsors Motiv (bei un poco più largamente S. 210). „Ungebändigten Sehnens Pein, schrecklichster Triebe Höllendrang“ (Allegro, S. 116). — Dieser Wunsch geht an Parsifal in Erfüllung, aber allein durch Naturgesetz. Kundry ahnt es nur vorher, denn über Parsifal hat sie so wenig Macht, wie Klingsor über sie selbst. Nun wandert Parsifal in der Irre (Vorspiel zum dritten Akt), ohne aber die Schmerzen dieses qualvollen Weges zu empfinden. Nur dadurch kann er sie überwinden, dass er sie nicht als Gegenstände des Kampfes ansieht, sondern nur als Hemmnisse auf dem Wege nach einem anderen Ziele: „Zu ihm, zu ihm“ will er. Und dieses tiefe, ihn ganz beseelende Mitleid ist sein guter Engel. Nicht nach dem Gral strebt er, sondern zu Amfortas. Das ist der Irrtum, in dem sich Kundry über den Weg befindet, den der von ihr Verwünschte suche.

Aber weil kein Weg zum Grale führt, darum ist das Betreten des heiligen Bodens erst recht ein Wunder, eine Gnade. Und Kundry erblickt Parsifal jetzt, trotz ihres Fluches, dennoch hier und als Sieger. „Starr, doch ruhig“ (S. 228) blickt sie auf ihn hin. Erst jetzt wird ihr Parsifals Art klar und damit gewinnt sie den Blick für das Göttliche im Menschen, der ihr bis dahin mangelte. Zu tiefer Ergriffenheit und Bewunderung wird sie vollends hingerissen, als Parsifal, er selbst der Reine, mit heiliger Überzeugung die schwere Schuld des Grales als auf sich ruhend empfindet. Da wird Kundry wohl der Glaube, jenes Auge wiedergefunden zu haben, nach dessen Anblick sie schmachtete. Aufgabe der Darstellerin ist es hier, auf der Bühne durch die Gebärde die völlig geänderte Motivation auszudrücken, die sie, entgegen dem ersten Akte, hier Parsifal zu Hilfe eilen lässt.

Das dritte wichtige Ereignis ist die Fusswaschung und Salbung. Denken wir an die Sünderin aus dem Lucas-Evangelium, so wissen wir, dass Kundry

Digitized by Google

nunmehr bereits innerlich den Glauben empfangen hat, dass jene Gnade, die Parsifal die richtigen Wege wies, auch ihre eigene Schuld getilgt habe. Sie hat erkannt, dass all jene

> Buss in solchen Thaten,
> Die der Ritterschaft zum Heil geraten

nichts sei, dass aber ihre tiefe, stets empfundene Reue ihr das Heil bringen werde, nicht trotz jenes, vermeintlich strafenden Blickes, sondern durch diesen Blick, der sie einst getroffen hat. Dass sie diesen in ihrer Fusswaschung zum Ausdruck gebrachten Glauben nun innerlich erworben habe, weiss Parsifal, als er sein erstes Amt an ihr verrichtet.

Noch aber steht Kundry und auch Parsifal nun die erhabenste Erkenntnis bevor, die letzte, die sie noch zu erwerben haben. Wiederum ist es Gurnemanz, der sie ihnen vermittelt, er, der durch liebevolle Beobachtung der Natur, durch sein Versenken in das Treiben der Menschen wohl hierzu befähigt ist, wenngleich er durch die letzten Schleier nicht zu dringen vermag und von dem eigentlichen Schicksale seines Herren nichts ahnt.

Wenn Parsifal vermeint, dass Trauern und Weinen der Welt am allerhöchsten Schmerzenstage gezieme, gerade, wie er als einzigen Quell des Heiles früher das Leben der Brüder ansah, die dort „den Leib sich quälen und ertöten" — wenn ferner Kundry an der Erfüllung ihrer Geschicke heftig weinend das Haupt zur Erde senkt, so sind beide in dem Wahne befangen, dass Leid, Schmerz und Entsagung selbst eines Siegers Leben erfüllen müsse.

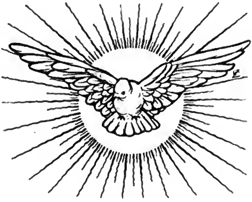
Da wendet Gurnemanz ihren Blick auf die sonnenbeschienene Blumenaue hin. Die blüht dort unschuldsvoll wie Kinder, die, ohne zu wissen woher und wohin, es geduldig hinnehmen, wenn man sie niederbeugt, jede Liebesbezeugung uns aber freudig danken. Für Parsifal und Kundry verbinden sich hiermit die Bilder jener anderen „Blumenaue" in Klingsors Zaubergarten und tiefsinnige Beziehungen bestehen wohl zwischen beiden. Auch sie „lachte" für Parsifal; heute aber ist sie verwelkt, wo nun die gegenwärtige lacht. Hier das unschuldige Lachen des Kindes, dort das „Lachen" des sündigen Weibes. Auch hier erkennen wir Wagners Blick für die Seele des Weibes. Denn das Weib steht der instinktiv lebenden Natur unendlich viel näher, als der mit dem Verstande schaffende Mann. Auch entwicklungsgeschichtlich bleibt das Weib in gewissem Sinne zeitlebens ein Kind. Nur verliert es das unschuldige Kinderlachen. Auch Kundry ist ein Stück Natur, das sich vom Urboden losgelöst hat, nun aber zu ihm wieder heimkehrt.*)

*) Ev. Math. 18,3.

So bringt erst der Karfreitagszauber die Entwickelung der Charaktere zu Ende, vollendet das Seelendrama in Parsifal und Kundry. Parsifal erkennt, dass nicht Trauern und Klagen, sondern fröhlicher Aufblick das Erbe der erlösten Welt sei. Kundry aber erwirbt heut, wie die entsündigte Natur, ihren Unschuldstag zurück. Erst bei den unvergleichlichen Worten:

Du weinest — sieh —
Es „lacht" die Aue

ist auch sie zu ihrer Bestimmung gelangt. Die Differenzierung der Geschlechter aber ist hier wunderbar festgehalten: Parsifal ist auf den Gipfel der Erkenntnis erhoben, — Kundry zu dem naiven, gläubigen Triebleben zurückgeführt.



Digitized by Google

GESPRÄCHE MIT NIETZSCHE

IM PARSIFALJAHR 1882

Tagebuchblätter

Von Arthur Egidi-Berlin

Es war der letzte Sommer im Leben Richard Wagners, das noch gekrönt werden sollte durch die Darstellung seines erhabensten Werkes, des Parsifal. Zu dem grossen Ereignis hatte auch ich mich gerüstet, durch das Studium des Klavierauszuges zwar vorbereitet, jedoch nicht völlig eingedrungen in das Verständnis der erhabenen Geistesschöpfung. Zu stiller Sammlung verlebte ich darum den Juli und einen Teil des August 1882 in Tautenburg, das soeben zu einer offiziellen Sommerfrische erblüht war. Der um die Wohlfahrt der Gemeinde bemühte Pfarrer St. lud mich zu einer Versammlung des Verschönerungsvereins ein, der er u. a. folgendes vortrug: „In unserem Ort lebt gegenwärtig einer der hervorragendsten schöngeistigen (!) Schriftsteller, Friedrich Nietzsche. Er vollendet hier sein neues Werk ‚Die fröhliche Wissenschaft' und hält sich vornehmlich in jenem Teil des Waldes auf, den wir den ‚toten Mann' nennen. Dort fehlt es aber an einer Ruhebank, und ich beantrage, dass ihm eine errichtet werde mit dem Namen ‚Die fröhliche Wissenschaft'." — Tags darauf sass ich im schattigen Walde, zwei Freunde erwartend, die auf der Wanderschaft nach Bayreuth begriffen waren. Da nahte sich ein Spaziergänger, der sogleich meine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm: Schlanke Männergestalt, feiner, schmaler Kopf — schmal von meinem Platz aus gesehen — dunkles Haar; auf dem zart geröteten Gesicht den Hauch eines Glücks, das nur der Siegespreis harten Kampfes ist, denn kampfbereit strebten die düsteren Augenbrauen empor. Das Auge selbst aber nahm hieran keinen Anteil. Gebrochen und hülflos schaute es unter dem Schirm hervor, den der Fremde trotz der Dunkelheit im Walde aufgespannt trug. Den Hut in der Hand, nahte er sich und bot mir einen freundlichen Gruss. „Das kann nur Nietzsche sein," war mein Gedanke. — Die Freunde liessen allzulange auf sich warten, und so begab ich mich auf den Weg nach Dorndorf. Statt ihrer begegnete ich wiederum dem Fremden, der jetzt nach Tautenburg zurückwanderte und mich abermals durch seinen Gruss überraschte, noch ehe ich die Hand am Hute hatte. — Nach einigen Tagen langten meine Bayreuthpilger an; sie hatten jedoch Tautenburg schon wieder verlassen, als ein glücklicher Zufall mich dem interessanten Herrn in die Arme führte. Ein

Digitized by Google

Regenwetter trieb die Sommerfrischler in den Pavillon auf der Alexanderbastei, in den auch bald jener Fremde eintrat. Er nahm an meiner Seite Platz und hörte den Gesprächen der Versammelten aufmerksam zu, hier und da in die Unterhaltung eingreifend. Als nun einer der Wortführer über den Unsegen der freien theologischen Richtung sprach, und den Namen Stoecker lobend erwähnte, fragte mich Nietzsche, als den ich meinen Nachbar zur Linken mittlerweile erkannt hatte: „Wer ist Stoecker?" Bald aber versank er in tiefes Schweigen, das ich als willkommene Gelegenheit benutzen zu dürfen glaubte, mich ihm vorzustellen. Mit den Worten: „Da Sie Musiker sind, habe ich mit Ihnen zu sprechen," fasste er mich beim Arm und zog mich heraus aus der Gesellschaft. Mittlerweile hatte es zu regnen aufgehört, unsere Angelegenheit konnte im Spazierengehen besprochen werden. „Ich erwarte," so begann er, „in diesen Tagen den Klavierauszug einer neuen Oper, und da ein Augenleiden mich hindert, ihn selbst zu spielen, möchte ich Sie bitten, mir diese Gefälligkeit zu erweisen. Übrigens würde Sie das Werk interessieren. Es ist eine Neukomposition zu dem Text von Cimarosas ‚heimlicher Ehe.' Den Komponisten halte ich für einen der bedeutendsten Musiker der Gegenwart; er lebt ganz zurückgezogen in Venedig unter dem angenommenen Namen Peter Gast*) und ist einer der gewissenhaftesten Menschen gegen sich selbst. Nach meiner Ansicht darf der schaffende Musiker nicht eher ruhen, als bis er von jeder Note seines Werkes befriedigt ist, so wenig der Schriftsteller, ehe er an jedem Satz, jedem Wort volles Genügen empfindet, sonst soll er das Schreiben überhaupt lassen. Jenes Streben nach Vollendung in der Form erfüllt aber meinen Freund in höchstem Masse." Gern erklärte ich mich bereit, seinen Wunsch zu erfüllen, zumal die Entwickelung der dramatischen Musik mich besonders interessierte, und ich in den anderen Zweigen der Tonkunst den Höhepunkt für erreicht hielt.

„Also erscheint Ihnen Wagner nicht als Gipfelpunkt in der Entwickelung der dramatischen Kunst?" fragte Nietzsche. „Nein," war die Antwort des kecken Jünglings. Ich suchte nun meine Anschauungen zu erläutern: Eine grössere Selbständigkeit der Musik sei vielleicht in Zukunft zu erwarten, als sie bei Wagner zu finden ist; schon nach dem Prinzip des Temperaturausgleiches können die rückwärtsliegenden, entgegengesetzten Bestrebungen nicht ohne Wirkung auf die Zukunft bleiben. Gluck fand seinen Mozart. „Ich weiss nicht, Herr Professor, ob ich sogleich meinen Gedanken einen verständlichen Ausdruck zu geben vermag?" — so endete mein jugendliches Raisonnement; doch er legte seinen Arm

*) Der Klavierauszug traf aber nicht ein; die Oper erschien erst im Jahre 1901 unter dem Titel: Der Löwe von Venedig.

um meine Schulter und sprach: „O, man versteht sich sehr gut, wenn man dasselbe denkt!“ Mir löste die Begeisterung vollends die Zunge, Gedanken und Worte schienen eins geworden. Glücklicherweise wurde er dadurch angeregt, von seinem persönlichen Verkehr mit Wagner zu sprechen. Er gedachte der Tage von Triebschen, als Wagner mit Frau Cosima sich dorthin zurückgezogen hatte: „Sein Schaffen — es galt dem Ring — war noch unbekümmert um die Welt, ein Ausfluss des Subjekts, im Gegensatz zu heute, wo es mehr durch den Willen bestimmt ist. Frau Cosima, eine durchaus katholische Natur, und als solche von einem tiefen Opferbedürfnis erfüllt, hatte wohl erkannt, dass dieses Bedürfnis von der Lebensaufgabe Wagners und seiner Person nicht zu trennen war. So erscheinen mir diese Stunden wie ein entferntes Paradies, an das ich nicht zurückdenken mag, wenn ich auf die mir erworbene Selbständigkeit und damit hervorgerufene Feindschaft Wagners blicke.“

Nietzsche kam dann auf sein eigenes Schaffen zu sprechen und fragte: „Welche Wirkung brachte in der Berliner Presse die ‚Geburt der Tragödie‘ hervor?“

Diese Frage war mir etwas peinlich, denn die mir bekannten Berliner Kritiken waren gegensätzlich, zudem hatte sich, als er von Basel fortging, in Berlin die irrtümliche Nachricht von seinem Tode verbreitet, und Gustav Engel hatte ihm sanft nachgerufen: „Der ist an Wagner gestorben.“ Ich bekannte Nietzsche, die Geburt der Tragödie noch nicht gelesen zu haben, da ich bis dahin nötig hatte, mich auf meine spezielleren Studien zu beschränken. „Bitte, verlieren Sie kein Wort darum, Sie brauchen sich gar nicht zu entschuldigen, Sie thun recht daran, bei Ihren Aufgaben zu bleiben,“ so half er mir begütigend über die erste Verlegenheit hinweg. Doch ich musste auf den Kern seiner Frage eingehen und ihm sagen, die mir bekannten Äusserungen der Berliner Presse über die Geburt der Tragödie seien nicht wiederzugeben. Er lachte hell auf.

Die Sonne hatte inzwischen das Gewölk besiegt, es war Mittagszeit. Der Herr Professor verabschiedete mich in so freundlicher Weise, dass die Sorge, ihn unangenehm berührt zu haben, nicht aufkam.

Zu Hause angelangt, fand ich eine Postkarte folgenden Inhalts vor: „Ich bin auf einen famosen Philosophen gefallen; seitdem ich ihn kenne, beginnt der Schnee des Alters auf meinem Haupte zu tauen. Es ist Friedrich Nietzsche; nächstens mehr über ihn. Auf Wiedersehen in Bayreuth!“ Selbstverständlich schrieb ich sogleich zurück: „Du bist auf Nietzsche gefallen, ich bin soeben mit ihm spazieren gegangen!“ —

Am Nachmittag konnte ich Nietzsche auf der Poststation Dorndorf dieses amüsante Zusammentreffen erzählen. Er schüttelte sich vor Lachen.

Digitized by Google

„Nein, das Geistreichste ist doch der Zufall!“ so entlud er sich und: „Wie auf Ihren Freund so haben meine Ideen auch auf mich verjüngend gewirkt.“

„Wie eine Bestimmung!“ klang es aus mir. „Gehen wir zusammen zurück?“ fragte er; doch ich dankte und erklärte ihm, einen lang gehegten Plan zur Ausführung bringen zu wollen, nämlich die Dornburg zu besteigen.

„Ich liebe diese Gegend ebenfalls,“ erwiderte er, „denn sie trägt den Stempel von Goethes Einsamkeit, und auf die Dornburg zog er sich zurück, wenn ihm die Menschen Leid angethan. In der Einsamkeit ruht aber die Schwangerschaft aller wirklich grossen Schöpfungen.“

Bald darauf reiste Nietzsche auf einige Tage nach Naumburg, um, wie er sagte, die Schwester von dort abzuholen, welche eben von Bayreuth zurückgekehrt war. Den Tag seiner Rückkehr liess er mich wissen, doch ging ich an jenem Tage nicht zu ihm; ein neu entdeckter Weg mit seinen stetig wechselnden Bildern lockte mich weiter und weiter, bis ich schliesslich in Jena anlangte. Bei der Rückkehr am späten Abend fand ich Nietzsches Karte vor. Früh morgens, es war der 5. August, war ich sogleich zur Stelle. Er kam in Gesellschaft seiner Schwester über den Hof der Bauernwirtschaft, in der er wohnte, und bald waren wir auf dem Wege nach Dorndorf, während die Schwester im Gasthause zu Tautenburg blieb. Bei der Unterhaltung hatte ich viel mit eigenen Meinungen und Anschauungen aufzuwarten, so nannte ich Hieronymus Lorm meinen bisherigen Lieblings-Philosophen, weil mir dessen Optimismus ohne Grund als ein Ausweg aus dem Pessimismus erschien, wenn er mich auch nicht sonderlich beglückte. Nietzsche kannte nicht einmal den Namen Lorm, doch regten ihn meine Darlegungen an, von seiner eigenen Befreiung aus den Banden Schopenhauers zu sprechen und mir die Wandlung seiner Anschauungen an der Hand eines Verzeichnisses seiner bisherigen Schriften zu erklären. Über die aphoristische Einkleidung seiner Gedanken gab er folgenden Aufschluss: „Ich fühlte mich dem Tode nahe und darum gedrängt, manches auszusprechen, was ich seit Jahren mit mir herumgetragen hatte. Die Krankheit nötigte mich zu knappster Ausdrucksweise, unvermittelt wurden die einzelnen Sätze einem Freunde diktiert, an systematische Verwertung konnte nicht gedacht werden. So entstand das erste Buch: Menschliches, Allzumenschliches. Man wird daher die Wahl des Aphorismus nur aus den begleitenden Umständen verstehen.*)

*) In der Götzendämmerung finden wir aber eine andere Erklärung: „Ich misstraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Weg zum System ein Mangel an Rechtschaffenheit.“ Die Kenner und Verehrer Nietzsches werden über diesen Widerspruch kaum erstaunt sein.

Digitized by Google

Nun wendete sich unser Gespräch wieder zu musikalischen Dingen. Über meine Eindrücke von Brahms' Persönlichkeit und deren Zusammenhang mit seinen Werken hatte ich viel zu sprechen, sie veranlassten, ihn eine Erinnerung an seinen Namen mitzuteilen. „Ich hatte," so begann er, „in München das Triumphlied gehört und einen bedeutenden Eindruck davon empfangen, es erschien mir wie eine Wiederbelebung Händelschen Chorgeistes. Deshalb brachte ich es mit nach Bayreuth und wollte es Wagner vorführen, indes wich er meinen wiederholten Annäherungen aus; doch liess ich nicht nach, bis er eines Tages halb unwillig sagte: ‚Klindworth spielen Sie mal das rote Buch, der Nietzsche lässt mir keine Ruhe'!" Aber schon nach wenigen Takten verliess Wagner stürmisch das Zimmer, seine Getreuen in ratloser Gedrücktheit zurücklassend. Ich lachte und wusste lange nicht, wie die Sache zu erklären sei, bis ich den Zusammenhang erfuhr. Der König von Bayern hatte nämlich Wagner einen hohen Orden angeboten, den er anfangs ablehnen wollte, schliesslich aber auf die dringenden Vorstellungen seiner Gemahlin und seiner Freunde annahm. Kaum hatte er ihn in Händen, als er hören musste, Brahms habe den gleichen Orden und zwar zur selben Zeit, wie er, empfangen. Diese Ordensangelegenheit zu erforschen habe ich für überflüssig gehalten, denn es bedarf nicht äusserer Gründe, um die inneren Divergenzen der beiden Meister zu erklären. Andrerseits wusste Wagner so gut zu schmeicheln," fuhr Nietzsche fort, „Saint-Saëns spielte etwas von sich in Wahnfried und Wagner lohnte ihn mit den Worten: ‚Wenn man so gut spielt wie Sie, sollte man gar nicht mehr seine eigenen Sachen vorführen'."

Ob der französische Meister dies ebenfalls als Schmeichelei ansah?

Mittlerweile hatten wir die Station Dorndorf erreicht; der Zug, welcher Nietzsches Korrekturen und Briefe bringen sollte, verspätete sich. Obwohl er in der Ferne schon zu erblicken war, wandte sich Nietzsche energisch um und erklärte: „Ich habe meiner Schwester versprochen, um 12 Uhr im Gasthause zu sein, also darf ich keine Minute zögern. Das Leben des Beamten regelt sich von selbst durch seine Amtsstunden, wer aber sein eigener Vorgesetzter ist, muss sich selbst an die Minute binden." Und das sagte der Mann, dem der Eisenbahnzug die Korrektur der „Fröhlichen Wissenschaft" bringen sollte, in der zu lesen ist:

„Es schweigt mir jegliche Natur
Beim Tiktak von Gesetz und Uhr."

Von seinen früheren Werken empfahl Nietzsche noch „Nutzen und Wert der Historie für das Leben," wie: „Schopenhauer als Erzieher". Über „Richard Wagner in Bayreuth" habe Frau Wagner zwar gesagt, es wäre das zutreffendste Bild, welches jemals von ihm entworfen sei und wohl Gültigkeit behalten werde, so lange man seine Werke überhaupt aufführt. „Allein," schloss Nietzsche, „es ist eben ein Idealbild."

Wagner war trotz alledem sein Lieblingsthema, und so liess er sich weiter vernehmen: „Frau Wagner hatte mir den Parsifal schon als Skizze vorgelesen, in der Ausführung erschien er mir jedoch als eine bedeutende Abschwächung. Das Textbuch, welches die Aufschrift trug: ‚Richard Wagner Oberkirchenrat,' langte zu derselben Zeit an, als ‚Menschliches, Allzumenschliches' an Wagner abgesandt war, welches dann den Bruch herbeiführte." — Die Schwester, erfüllt von dem Eindruck der ersten Bayreuther Aufführungen, hatte ihm aber das Herz warm gemacht, und so kämpfte er mit dem Verlangen, nach Bayreuth zu gehen, und rechnete auf meine Begleitung. „Es ist nur ein Übelstand dabei," fuhr er fort, „dass ich nicht unbemerkt dorhin gehen kann und einen Besuch in Wahnfried nicht unterlassen darf; das ist aber nach dem Vorangegangenen fatal für mich." — Die Erinnerung an die „Geburt der Tragödie" schien ihn freudig zu bewegen; er that hastig einen Schritt vorwärts und begann: „Hans von Bülow hatte mir schon in Basel aus Anlass ihres Erscheinens einen Besuch gemacht, um mir seine ‚Bewunderung' darüber auszusprechen, wie er sich ausdrückte." Nietzsche brachte dies beinahe schüchtern heraus, eine anmutige Röte überflog sein Gesicht; doch sprach sehr bald aus der straffen Haltung seiner elastischen Gestalt und aus dem versunkenen Blick der selbstbewusste Stolz auf sein früheres Geisteskind. „Bei jenem Besuche," fuhr er fort, „dedicierte mir Bülow einen Band von ihm selbst übersetzter italienischer Gedichte. Hieran knüpften sich weitere Beziehungen, die mich schliesslich zum Vermittler zwischen ihm und seinen im Hause Wagners befindlichen Kindern werden liessen. Selbstverständlich gaben musikalische Dinge wiederholt Anlass zum Gedankenaustausch. Er hatte mir zu Ehren ein Morgenkonzert veranstaltet, und hierbei legte ich ihm meine Ansicht dar über Schumanns Manfred-Musik, dahingehend, dass ich sie eher für eine Faustmusik, als für einen adäquaten Ausdruck der Manfred-Stimmung hielt. Diese hatte ich in einem eigenen Vorspiel zum Ausdruck zu bringen versucht, welches ich Bülow vorlegte. Sein Urteil aber war: ‚So etwas habe ich denn doch noch nicht gehört, das ist ja die reine Notzucht an der Euterpe'!" — Man hat seitdem erfahren, dass Bülow dies sogar schriftlich bescheinigt hat, wird es aber bezeichnend für Nietzsches Charakter finden müssen, dass er davon überhaupt sprach. Ohne für das Manfred-Vorspiel Nietzsches Partei nehmen zu wollen möchte ich den Hinweis nicht unterlassen, dass Nietzsche über Bülows „Nirwana" lange, ehe er die Aussicht hatte, ihn persönlich kennen zu lernen, eine ebenfalls absprechende Meinung äusserte. In unseren weiteren Gesprächen über musikalische Dinge zeigte es sich, dass die Namen Beethoven und gar Bach keinerlei Resonanz in der Seele unseres Weisen hervorriefen. Er verfiel in stumpfe Gleichgültigkeit. Man wird dies nicht als nebensächlich ansehen dürfen! Gewiss hatte einstmals der

Digitized by Google

Genius Beethovens zu dem Heroismus seiner Seele gesprochen, doch sah er in jenen Tagen vornehmlich die rauhe Aussenseite an dem deutschen Genius; und dass Nietzsche in den Zeiten seiner „Selbständigkeit" kein Organ mehr für den Wiederklang Bachscher Kunst besass, geht auch aus der Auffassung eines Goetheschen Ausspruchs hervor. Goethe sagte bekanntlich zu Mendelssohn beim Hören Bachscher Musik: „Dies klingt, als ob vor dem Beginn der Schöpfung die ewige Harmonie in Gottes Busen sich mit sich selbst unterhält;" Nietzsche aber folgerte: „Also ist Bach noch keine Welt!"

Meine jugendlichen Ideen über die Einwirkung Bachs und Beethovens auf die dramatische Musik jenseits Wagner riefen in ihm die Geister Chopins und Bizets wach. Alles an ihm wurde Leben, als er von ihnen redete; „esprit" und „élégance" schienen die einzigen Elemente zu sein, für die es einen Widerhall in ihm gab. Ich war ein wenig erschrocken: der teure Mann, der mit seinen Worten wie ein Licht in meine Seele schien, er sollte auch Wolken haben?

Unsere kurze Rast im schattigen Walde war bald zu Ende und ebenso unser Weg. Bruder und Schwester trafen vor dem Gasthause wieder zusammen. Sichtlich wirkten die Schilderungen der Bayreuther Aufführungen, mit denen die Schwester auf ihren Bruder einsprach. So wurde der Plan seiner Reise nach Bayreuth noch einmal erwogen; bis zum nächsten Tage sollte ich Bescheid erhalten, denn am 7. August musste ich mich auf den Weg machen. „Ich hoffe, bald ein treuer Anhänger von Ihnen zu sein," war mein letztes Wort; und das seinige: „Ich hoffe, dass wir uns nicht zum letztenmale gesehen haben werden." Am 6. August kam indessen der Bescheid, dass der Herr Professer sich zu angegriffen fühle, um mit mir nach Bayreuth zu reisen.*)

Der gewaltige Eindruck des Parsifal warf sowohl Nietzsches Kritik als auch meine eigenen Theorieen völlig über den Haufen und hat in den vergangenen 20 Jahren nichts von seiner Kraft eingebüsst. Nietzsches Entfernung von Wagner und schliessliche offene Absage erschien mir wie ein unabwendbares unverschuldetes Verhängnis, so dass ich die Erinnerung an den herrlichen Menschen ungetrübt bewahren konnte.

Wieder erklingt mir der frohe Gruss im Walde von Tautenburg, wieder trifft mich der hilflose Blick, wie am Tage der ersten Begegnung und das tiefe, tiefe Mitleid wird lebendig, das bei diesem Blicke seinen Anfang nahm.

*) Es wird nicht Wunder nehmen, dass ich bei so lebhafter, innerer Berührung sofort nach den geschilderten Begegnungen schriftliche Aufzeichnungen machte, so dass ich in der Lage bin, noch heute fast Nietzsches eigene Worte wiederzugeben. Deutlich reden die Zeichen von manchem, was der Erinnerung entschwunden, zumeist aber bestätigen sie, was ich treu bewahrte.

Digitized by Google

Noch einmal kam ich nach dem traulichen Ort, und zwar in Gesellschaft Friedrich Kiels im Frühjahr 1884. In der Annahme, dass Nietzsches frühere Wohnung für ihn geeignet sein könnte, — ich hatte sie vordem nicht betreten — gingen wir dorthin; aber den kleinen, durch ein einziges kleines Fenster dürftig erhellten Raum erblicken und Kehrt machen, war für Kiel eins. Nietzsche hatte es zu mir ausgesprochen: „Man soll sich an die grösste Bedürfnislosigkeit gewöhnen, um allen unerwarteten Ereignissen begegnen zu können." Dieser kleine Raum war der beste Komentar hierzu.

Im Sommer 1890 kam ich in ein ländliches Pfarrhaus, nahe an der brandenburgisch-schlesischen Grenze gelegen. Man unterhielt sich von Nietzsche. „Und Sie kennen meinen Vetter"? fragte mich die Frau des Hauses. „Wen meinen Sie?" „Nun den Fritz Nietzsche," fuhr sie fort. „Wir haben kürzlich Nachricht von Tante Nietzsche erhalten, Fritz spielt mit Pfennigmünzen und die Mutter muss ihn, wie als Kind, in die Kirche führen, wo er sich einzig ruhig fühlt." Ein seltsames Schicksal für den Propheten des Antichrist!

Heute steht man dem beklagenswerten „Fall Wagner" kühler gegenüber, als zur Zeit seines Erscheinens. Einerseits fasst man die Gegensätzlichkeit von Stimmung und Auffassung, die sich in Nietzsches Seele vollzog, als Vorspiel der Paralyse auf, andererseits sieht man, dass Nietzsches späteres Schönheitsideal sich Wagner gegenüber höchstens behaupten, ihn aber nicht überwinden konnte. Wagners Siegeszug durch die romanische Welt erscheint bereits als ein Spruch der Geschichte, der Wagner, obwohl er nichts als deutsch sein wollte, doch die Bedeutung eines europäischen Ereignisses zuerkennt, die Nietzsche ihm eigensinnig vorenthielt. Ob schliesslich gar ein Opernstil — wenn man diese Bezeichnung auch auf Wagners Kunstwerk anwenden darf — nicht vielleicht noch lebensfähiger ist, als es die Anschauungen eines auch noch so bedeutenden Philosophen sind, — das ist eine Frage, die uns die Geschichte an dem Beispiel Wagner-Nietzsche in nicht zu ferner Zeit beantworten wird.



Digitized by Google

EIN AMNESTIEGESUCH RICHARD WAGNERS AN DIE SÄCHSISCHE REGIERUNG

Eingeleitet

Von Gustav Schoenaich-Wien

Zehn Jahre hatte Richard Wagner, abgeschnitten von der lebendigen Bethätigung der Kunst durch die Bühne, in der Verbannung gelebt und geschaffen. Seine Beteiligung an dem Maiaufstand in Dresden hatte den unfreiwilligen Aufenthalt in der Schweiz notwendig gemacht. Überblickt man heute die Bahn, die er durchlaufen, fasst man das Ziel ins Auge, das er als einziger erblickte und als glänzender Sieger erreichte, so schwindet jeder Zweifel daran, dass diese scheinbare Entgleisung ein Glück für seinen Genius bedeutete, dass die Unabhängigkeit, die ihm sein Schicksal aufdrang, die grossen und klaren Einsichten zur vollen Reife brachte, die er über seine Kunst und ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben gewann, und dass dadurch seine schöpferische Kraft eine ungeahnte Steigerung erfuhr. Der Bruch mit seiner Kapellmeisterstellung entledigte ihn einer Fessel, die ihn in die tägliche Sorge um das ständige Theater verwickelte, ihn zur Fortsetzung der Versuche, das Unverbesserliche zu verbessern gezwungen und wahrscheinlich verhindert hätte, an die Stelle einer verfahrenen, als Missbildung sich darstellenden Opernkunst das radikal Neue: das musikalische Drama, wie er es im „Ring des Nibelungen", „Tristan", den „Meistersingern" und „Parsifal" verwirklicht hat, zu setzen. Sorgen und Erregungen aller Art hatten das mächtige Ergebnis seines zehnjährigen Schweizer Asyls nicht zu schmälern vermocht. Eine grosse Umstimmung hatte in seinem Inneren Platz gegriffen, eine von der Öffentlichkeit kaum geahnte künstlerische Arbeit war geleistet. Durch seine theoretischen Schriften zur Selbstbefreiung vom Alpdruck der „grossen Oper" und zu einer umfassenden Anschauung über das Wesen des Verhältnisses der dramatischen Kunst zum Kulturleben gelangt, hatte er sein Centralwerk, den Ring des Nibelungen, bis zur Hälfte des zweiten Aktes des „Siegfried" vollendet, hatte auf den Höhen des Pilatus „Tristan und Isolde" zum Abschluss gebracht und trug die „Meistersinger" innerlich fertig mit sich herum. War er in den ersten Jahren seines Schweizer Aufenthaltes geneigt, jede weitere Berührung mit den herrschenden Kunstzuständen von sich zu weisen, auf praktische

Bethätigung und Verwirklichung seiner Pläne zu verzichten, so mussten seine Gedanken und Wünsche nach Vollendung dieser grossen Werke eine andere Richtung nehmen. Aus inneren und äusseren Gründen. Zunächst lag es im Wesen der Einsichten, die sich ihm eröffnet hatten, dass Konzeption und darstellerische Lebendigmachung eines Kunstwerkes innerlich tief verwachsene, untrennbare Dinge seien. Diese Erkenntnis lag zwar schon in seiner Dresdener Zeit in ihm, denn sie war der Kern seines künstlerischen Wesens, dessen Frucht immer üppiger reifte. Aber er konnte noch die Aufführung seines „Lohengrin“ ohne Bangen einem Franz Liszt überlassen. Für die späteren Werke musste er selbst eintreten, der das Vermögen in sich verspürte, das Ungewohnte den Darstellern vertraut zu machen, ihnen einen Ausdruck und Accente zu entlocken, die dem herrschenden Opernstil so fremd waren. Die Scene zu gestalten, dem ganzen das Gepräge zu geben, konnte Wagner nur sich selbst zumuten. Und allmählich tönte auch das Echo des grossen Rufes, den er erhoben, reiner aus der Öffentlichkeit zurück. Überall bewährte sich die grosse Wirkung seiner Schöpfungen, das Publikum, die Jugend insbesondere, trat für ihn ein und die Hoffnung zeigte sich, dass die neue Ideenwelt und die grossen Kunstthaten des Verbannten den Widerstand seiner ehrlich am Alten (in der Art, wie sie es verstanden) festhaltenden Gegner überwinden und das Gequake der Frösche der Theaterrecensionssümpfe zum Schweigen bringen werde. Da musste sich in Wagner mächtig der Wunsch regen, mit der künstlerischen Öffentlichkeit wieder in Verbindung zu treten, die innere Anschauung, die ihm von den grossen Wirkungen seiner neuen Schöpfungen vorschwebte, in lebendige Wirklichkeit umzusetzen. Diese innere Nötigung, sich an eine in Verwirrung geratene, in seinem Sinne ganz verwahrloste künstlerische Öffentlichkeit wenden, sich mit dem Unzulänglichen, dem Halben begnügen zu müssen, war der eigentlich tragische Gehalt von Wagners Leben. Nicht seine materiellen Sorgen. In ihr lag sein Wotanzwiespalt, der ihn zwar nicht vernichtet, aber die Leiden des Genies am tiefsten hat fühlen lassen.

Für die Rückkehr nach Deutschland war die Begnadigung seitens der sächsischen Regierung die unerlässliche Vorbedingung. Der Entwurf eines Gesuches, den wir hier zum ersten Mal veröffentlichen, jedenfalls aus dem Jahre 1859 (wie aus dem Hinweis auf den Aufenthalt in Venedig ersichtlich), ist in dieser Fassung nicht an die sächsische Regierung gelangt. Es ist eine Skizze, deren nachmalige Ausführung sich von der später wirklich abgesandten nicht wesentlich unterscheiden dürfte. Sie ist an den damaligen Staatsminister, Herrn von Beust, gerichtet. Die neuesten Forschungen Dingers, Ashton Ellis' und Glasenapps haben die völlige Bedeutungslosigkeit der aktiven Eingriffe Wagners in den Dresdener Maiaufstand klar genug beleuchtet. Wie durchaus falsch der Souverain Sachsens durch seinen Minister über das Verhalten Wagners in den Revolutions-

Digitized by Google

tagen unterrichtet worden sein muss, geht zur Evidenz aus den Memoiren dieses später für Österreich als Reichskanzler „gewonnenen" Mittelstaatsintriguanten hervor, der dort die völlig aus der Luft gegriffene Geschichte von Wagners Absicht, das Prinzenpalais in Brand zu stecken, als erwiesene Wahrheit erzählt. Die Zurückhaltung des Königs in der Begnadigungssache Wagners ist dadurch vollkommen erklärlich!

Vor Jahren hätte ich Bedenken getragen, dieses Schriftstück der Öffentlichkeit zu übergeben. Politische Erschütterungen, durch die irgend eine Partei ihre und die Herrschaft ihrer Ideen anstrebt, pflegen die Gehirne derer festzuschrauben und einer Weiterentwickelung unfähig zu machen, die daran beteiligt waren. Diese Beobachtung bestätigten die achtundvierziger Veteranen bis zur Mitleiderregung. Sie hätten nicht begriffen, dass die viel höhere Mission Richard Wagners ihn unbedenklich dagegen machen musste, eine Verwendung gewisser in einem Begnadigungsgesuch nicht zu umgehender Ausdrücke und Versicherungen der bedeutungslosen Pose eines ohnmächtigen Mannesstolzes vor Königsthronen vorzuziehen. Die Welt ist seither zu besserer Einsicht gelangt. Wagner hatte eine höhere Aufgabe, als die Forderungen offizieller Kreise, die Form von Begnadigungsgesuchen zu reformieren. Im übrigen war die Versicherung der gänzlichen und bedeutsamen Änderung seiner politischen Überzeugung tief wahr. Die zwei bedeutendsten Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts haben sich aus dem Nebel der achtundvierziger Vorstellungen am weitesten ins Freie hinausgekämpft. Bismarck und Richard Wagner. Bismarck hat den Junker, wie ihn das Jahr 1848 kondensierte, Wagner den Demokraten überwunden.

E. E.

Da ich voraussetzen darf, dass mein unbesonnenes Benehmen während der politischen Aufregungen des Jahres 1849, und die infolge meines auffälligen Verhaltens während der beklagenswerten Maikatastrophe zu Dresden gegen mich erhobene Beschuldigung, sowie, dass ich diesen durch die Flucht ausweichen zu müssen glaubte, nicht unbekannt geblieben sein wird, glaube ich, um meine gegenwärtige Lage zu bezeichnen, nur noch erwähnen zu müssen, dass ich, wie selbst durch die Fürsprache souveräner Fürsten,*) sowie auch durch mein eigenes schriftliches Gesuch, mit aufrichtigem Bewusstsein meiner Reue die Gnade S. M. des Königs für Niederschlagung der gegen mich eingeleiteten Untersuchung und straffreie Rückkehr nach Deutschland nicht habe erwirken können. Als Hauptgrund dieser

*) Sowohl der Grossherzog von Weimar als der Grossherzog von Baden hatten sich persönlich für die Erlangung der Begnadigung Wagners beim Könige von Sachsen eingesetzt.

Digitized by Google

bedauerlichen Nichterfolge wird mir — wenn auch nur auf indirektem Wege — die für alle hierher hezüglichen Fälle getroffene allerhöchste Entschliessung S. M. angegehen, welche hestimmt, dass die königliche Gnade nur denjenigem vorhehalten sein solle, welche sich zuvor der gerichtlichen Untersuchung und Beurteilung unterzogen hahen würden. Ich habe demnach sehr zu bedauern, dass ich nicht viel früher, am besten unmittelhar nach jenen Vorgängen mich dem Gericht gestellt hahe, woran mich damals eine anhaltende, bereits aber seit Jahren gänzlich von mir gewichene exaltierte Stimmung abhielt, die ich umsomehr zu bereuen habe, als ich, soviel von den gegen mich erhohenen Beschuldigungen verlautet hat, mich wohl im Stand hätte fühlen dürfen, eine milde Beurteilung, wenn nicht gänzliche Freisprechung zu erlangen.

Darüber sind nun aber zehn Jahre verflossen und ich habe mich, namentlich auch in meinen politischen Üherzeugungen, so gänzlich und hedeutsam verändert, dass es jetzt mir ungemein schwer und peinlich fallen müsste, Verhöre über Dinge und Vorfälle auszustehen, die mir nur noch wie Schatten vorschweben und an deren Einzelheiten ich durchaus keine klare Erinnerung hewahrt habe. Wie ich mich nach dieser Seite jetzt geprüft habe, müsste es mir sogar rein unmöglich sein, auf die meisten an mich zu stellenden Fragen einen klaren und unwidersprechenden Bescheid zu geben, so dass ich auf vieles fast nichts anderes würde antworten können, als mit dem Bekenntnis, davon keine deutliche Erinnerung mehr zu hahen. Was mich aber am meisten in diesen Befürchtungen hestärkt, ist zu gleicher Zeit das, was auch für meine ganze persönliche Zukunft mich hierbei einer entscheidenden Gefahr aussetzt, nämlich mein Gesundheitszustand.

Unter den niederdrückenden Einflüssen meiner nun zehnjährigen gänzlichen Entfernung von der praktischen, zu Zeiten mir so unerlässlichen und wohlthätigen Ausübung meiner Kunst hat sich meine nervöse Konstitution zu einer so ausserordentlichen Reizbarkeit entwickelt, dass ich die einigermassen erträgliche Aufrechterhaltung meiner leiblich organischen Funktionen nur der allersorgsamsten Beohachtung, der mir gemachten ärztlichen Vorschriften verdanke. Dennoch war neuerdings mein Leiden wieder so weit gediehen, dass nur eine als heilsam verordnete Aufenthaltsveränderung, wie sie mir das Klima Venedigs bot, meinen zur Arbeit fast untauglich gewordenen Zustand, wieder etwas bessern konnte. Die Rücksicht hierauf war es denn auch, die neuerdigs S. K. K. Hoheit den Erzherzog, General und Gouverneur des venetianisch lombardischen Königreiches bewog, die (wie ich annehmen muss, von Seiten der

Digitized by Google

k. sächsischen Regierung erlangte) Ausweisungsmassregel von hier gegen mich und zwar auf Grund eines meinen leidenden Zustand bezeugendenden ärztlichen Attestes, zu suspendieren. Da mir nun aus vielen Gründen, namentlich auch aus Rücksicht auf meine vielgeprüfte Frau die Rückkehr nach Deutschland und eine dauernde letzte Niederlassung daselbst sehr wünschenswert ist, so habe ich neuerdings mit meinen Ärzten mich beraten, ob ich ohne dringende Gefahr für meine Gesundheit mich den Aufregungen und Erschütterungen der Verhöre bei einer gerichtlichen Untersuchung, sowie dem wohl unerlässlichen längeren oder kürzeren Freiheitsentzug unterwerfen können würde. Mit grösster Entschiedenheit ist mir nun, sobald ich nicht meine Gesundheit ein für allemal einer unheilbar schlimmen Wendung aussetzen wollte, von diesem Schritte abzusehen aufgegeben worden, weil, wie der Arzt mich und meine, alle körperlichen Funktionen leicht lähmende nervöse Reizbarkeit kennt, ich unmöglich ohne gründliche Verderbnis meiner Gesundheit mich der Chancen jenes Verfahrens unterwerfen können würde.

Somit wende ich mich denn an die milde und humane Gesinnung E. E. mit dem allerergebensten Gesuche, meine Lage sich teilnahmsvoll überlegen und darüber an S. M. einen empfehlenden Bericht abstatten zu wollen. Ich unterwerfe mich mit meinem Eintritte vollständig den Bedingungen, die S. M. für meine Begnadigung mir aufzuerlegen aus dem Grunde der Gerechtigkeit bestimmt haben. Ich erkenne, wie bereits seit Jahren mit aufrichtiger Reue, mein sträfliches Verhalten, so auch jetzt die Gerechtigkeit des nun gehaltenen Verfahrens gegen mich an; aber demütigst ersuche ich S. M. aus besonders huldvoller Rücksicht auf meine leidende Gesundheit, die mir eine Unterwerfung unter die Bedingungen der Begnadigung als für sie zerstörend verbietet, diese Bedingungen ausnahmsweise und eben einzig in dieser Rücksicht dahin zu erlassen, dass ich der königlichen Gnade teilhaftig werde, ohne auf dem Wege dazu mich vielleicht für alle Zeit elend und unfähig zu ferneren künstlerischen Arbeiten zu machen. Wie ich nie aufhören würde, diese Huld und Gnade als eine mir zu teil gewordene höchste Lebenswohlthat zu erkennen und dankerfüllt diesem Gefühle nachzuleben, so würde ich E. E. insbesondere noch für dero gewogene und gewiss einzig erfolgreiche Verwendung und Empfehlung stets auf das Innigste und Tiefste verpflichtet bleiben, was jeder Zeit zu bezeugen mir ernst und warm angelegen sein sollte.

Mit dem Ausdrucke der höchsten Verehrung und Ergebenheit verharre ich als

E. E.

Digitized by Google

WAGNERTUM EINST UND JETZT

Von Erich Kloss-Berlin



So sehr sich die Ansichten über Wagner und Bayreuth geklärt haben und so glatt die „Wagnerfrage“ nun gelöst ist, so oft des Meisters Werke auf dem „Opernrepertoire“ erscheinen, — dennoch möcht' ich nicht behaupten, dass dem „weiteren“ Publikum unsere Meisterkunst schon so tief in Fleisch und Blut übergegangen ist, wie Richard Wagner es wollte und wie Bayreuth es lehrt und seit über fünfundzwanzig Jahren kündet.

Die ganz Klugen sagen: wir haben Wagner so und so viel Mal in den Opernhäusern; fehlt nur Parsifal; den kriegen wir vielleicht auch noch; — also was soll Bayreuth? Daraus ist bereits zu entnehmen, dass die erste Bedingung zum Verständnisse fehlt. Parsifal, Akt I: „Du bist doch eben nur ein Thor!“

Etliche aber, die sich auch Wagnerisch gebärden, laufen aus Mode mit in die Wagner-Aufführungen; sie lassen Wagner über sich ergehen, wie Mascagni auch und selbst Bungert; von Bayreuth wissen sie nichts, da sie aus Trägheit und Indifferentismus sich noch nicht zu einer Reise dorthin entschliessen konnten.

Beide Kategorieen aber stimmten — und stimmen manchmal noch — gar zu gern in die alte Weise der „alten Wagnerianer“ ein, die da lehren: Die Notwendigkeit Bayreuths besteht nicht mehr, überdies ist jetzt dort alles anders geworden: dort herrscht Willkür, Protektion, Dilettantismus, Experimentieren, geschäftliche Fruktifizierung — „Herodias warst du und was noch!“ Ja, als der Meister noch lebte und wir noch dabei waren! Das war ein andres!

So klang's 1891 beim „Tannhäuser“, 1894 beim „Lohengrin“; 1896 beim „Ring“ und im vorigen Jahre beim „Holländer“ konnte man hier und da noch Ähnliches vernehmen, aber nur noch ritardando, decrescendo. —

Wer sich durch die allzu Bedenklichen nicht beirren liess und dennoch nach Bayreuth ging, der fand, dass immer, — selbst bei den als „höchst bedenklich“ erachteten Einfügungen älterer Werke in den Spielplan — zum mindesten die ernsteste künstlerische Absicht waltete und dass dort Aufführungen geboten wurden, nach denen ein jeder Ehrliche, wie Mark Twain, sagen konnte: „er wisse, dass man ihm seine zwanzig Mark nicht gestohlen habe!“

All dies gehört jetzt glücklicherweise unter die Rubrik „tempi passati"; das aber mag hier noch gesagt sein, wie schnell das grosse Publikum bereit war, mit den Feinden im eigenen Lager des einstigen Wagnertums gemeinsame Sache zu machen.

Manchem ist der Kampf lieber, als der Sieg. Des Siegs sich zu freuen, ist oft nicht alter Kämpen Sache. Sie fühlen, dass ihre Aufgabe, durch thatkräftige Propaganda einem werdenden Grossen zu helfen, erreicht ist.

Nun erzählen sie dem Publikum wilde Mären, dass alles ganz anders sei, als es in den ursprünglichen „Intentionen" gelegen habe: Die Legende und eigne nachhaltige Wieder-Empfindung verklären das einstige Erlebnis bis zur Erhabenheit. So hörten wir 1896 erzählen, dass der erste Ring anno 1876 „vollendet" gewesen sei, dass 1896 sich nicht damit messen könne! Und wie wenig war der Meister selbst 1876 zufrieden gestellt! Wie weit war gar Vieles hinter seiner Vorstellung zurückgeblieben! Will man die verbürgten Äusserungen Wagners hierüber wegleugnen?

Das aber war gerade für Bayreuth der Anlass, immer mehr nach möglichst vollkommenen Aufführungen zu streben und, nachdem der Meister 1882 beim „Parsifal" zuletzt persönlich gewirkt hatte, dies sein Kunstideal rein zu bewahren und zu pflegen und das Höchste zu bieten, was auf dem Gebiete der Kunst möglich war.

So gestalteten sich für den empfänglichen Bayreuthfahrer die Aufführungen nicht nur zu einem äusserlich höchst eindrucksvollen Erlebnis, sondern es war auch eine tief innerliche Nachwirkung, die „Wirkung in die Ferne" zu spüren. Dem Publikum ward allmählich deutlich, was Wagner mit seinem Bayreuth in der schönen Einöde, „fern vom Industrie-Pestgeruch der grossen Stadt" gewollt hatte. Der Tristan — 1886 — war hierfür sehr bezeichnend. Ich möchte sagen, das innerliche Erleben in Bayreuth nahm zu, — vielleicht auch, weil nunmehr die Hand, welche lange schmerzvoll geschlossen blieb, sich jetzt auftbat und die Zügel ergriff. Sogar Fernstehende merkten: „Tristan und Isolde" ist hier etwas ganz andres, als in den Opernhäusern. Es muss doch also ein Geheimnis der Bayreuther Wirkung geben. Nicht nur theatralisch, nein ethisch. Ich habe schon früher oft darauf hingewiesen, dass die tiefste Wirkung des Bayreuther Gedankens auf ethischem Gebiete liegt. Wer das noch nicht vorher beim Parsifal erlebt, der fühlte es hier beim Tristan 1886 sicherlich ganz intensiv.

Vielleicht hatte die Kunde von so doppelseitiger (äusserlicher und innerlicher) Wirkung es doch zu Wege gebracht, dass die Öffentlichkeit sich nun (von 1888 ab) unerwartet lebhaft Bayreuth zuwandte. Von dieser Zeit an, als noch die glanzvolle Meistersinger-Aufführung hinzukam, war

Digitized by Google

das Festspielhaus fast stets ausverkauft. Das war der unleugbare Erfolg des „Bayreuther Zaubers", dem sich nunmehr niemand mehr entziehen konnte und der um so erfreulicher ist, als nicht allein das rein theatralische Moment für ihn massgebend war.

Dann kam es, wie bereits gesagt, und darüber mag in Kürze hinweggegangen sein. Als die Offentlichkeit, und auch in hervorragendem Masse das Ausland, der deutschen Kunst fast alljährlich die gewaltigste Huldigung darbrachte, schien das einem Teile unsres Publikums und einigen älteren Anhängern Wagners unheimlich zu werden. Es setzten jene Angriffe ein, die schon oben charakterisiert sind, und die, als man gar „Tannhäuser" und „Lohengrin" in den Spielplan aufnahm, ihren Höhepunkt erreichten.

In dieser Hinsicht war es thatsächlich anders geworden in Bayreuth; denn innerlich ist es stets dasselbe geblieben. Man war nicht mehr so schön allein auf den ersten 10 Reihen des Festspielhauses. Eine zahlreiche und lebhaft interessierte Menge aus allen Ländern war herbeigeeilt, um hier deutsche Kunst im besten Sinne zu „erleben". Das enge Wagnertum von „einst" sah sich in glänzendem Sinne anerkannt von dem weiten Wagnertum „jetzt".

Die Bayreuther Kunst ist etwas Bleibendes geworden. Aufführungen, wie 1888 die „Meistersinger" und andere, die auch äusserlich auf der höchsten künstlerischen Höhe standen, konnten im Verein mit der eindringlichen Wirkung des Bayreuther Erlebnisses nicht ohne weithin wirkende Spuren bleiben. Bezeichnend ist, dass gerade die Fachmusiker, die auch früher schon Wagners Kunst entweder völlig abwiesen, oder (als ihre Anhänger) sie nur „musikalisch" auffassten, den Meister und die Bayreuther Kunst zu schädigen suchten. Ihnen war und ist Richard Wagner noch heute nur der grosse „Komponist"; dass uns der Meister unendlich viel mehr anderes lehrt, werden diese Banausen nie begreifen. Vor der Grösse seiner Kulturthat, die im Bayreuther Festspielhause den äusserlich sichtbaren Ausdruck gefunden hat, stehen sie verständnislos da. Ästhetisches und philosophisches Empfinden ist ihnen fremd.

Daher verstanden auch Nicht-Musiker, zumal Künstler und ernstere Schriftsteller, eben die frei und gross denkenden Intelligenzen des deutschen Volkes und des Auslandes Wagners Wollen zuerst und erwiesen sich allenthalben als energische Pioniere dieser geliebten und verehrten, verstandenen und empfundenen Kunst!

Ohne diese Erkenntnis kann heute gar nichts mehr über Wagner geschrieben werden. Selbst schreibende Musiker müssen den philosophischen und literarischen Gehalt von Wagners Werken in Betracht ziehen. Dieses Wissen ist nun sogar auf den Universitäten heimisch geworden (vielleicht wird es einst selbst auf den „Konservatorien" so werden!): ich vermeide

Digitized by Google

es absichtlich heute hier Namen zu nennen, weil dieser Aufsatz nur ein allgemeiner ist. Später komme ich darauf zurück.

Wir sahen also die Wirkungen des gegenwärtigen Wagnertums sich nach den verschiedensten Richtungen ausbreiten. Das kleine Wagnertum von einst ward allmählich ein unendlich grosses. Nicht nur äusserlich eine weite, dem tiefsten Verständnis des Bayreuther Gedankens allmählich immer näher rückende Gemeinde, sondern auch ein sittlich und erzieherisch wirkendes, auf die höchsten Höhen künstlerischer und menschlicher Lebens- und Weltanschauung führendes Ideal; — also muss wahres Wagnertum jetzt aufgefasst werden!

Nicht einzelne Bayreuth-Pilger ziehen mehr auf die Höhen von Monsalvat, sondern eine überzeugte, weite Gemeinde: sie sprechen verschiedene Sprach-Idiome und doch fühlt man, wie alle dort eine Sprache reden. Die Fanatiker sind seltner geworden, aber das heilige Feuer der Begeisterung glüht in allen Herzen stark und kräftig. Auch heut noch seh' ich in Bayreuth einen Fanatiker manchmal nicht ungern; es hat etwas Befreiendes, wenn ein solcher Prophet einen hier und da auftauchenden reinen oder unreinen Thoren auf heiliger Erde in Grund und Boden schmettert und wettert.

Und noch ein Erfreuliches: Bayreuth hat ein Stamm-Publikum von ziemlich grossen Dimensionen. Dieses erweitert sich von Jahr zu Jahr mehr. Viele können nicht leben, ohne alle drei bis vier Jahre die Fahrt nach Bayreuth anzutreten und das Monumentum, welches innerlich aere perennius ist, auf dem weltberühmten Hügel zu schauen. Der Grund hierfür? Man fühlt, dass man etwas mitnimmt von Bayreuth, ein lebendig Wirkendes, das uns daheim „des Lebens wechselvolles Spiel" erträglich macht. Es erhält den Grossstädter in dem zerstreuenden und verflachenden Leben fest gegen zerbröckelnden Einfluss des Materiellen, in dem öden, oft widerlichen Einerlei des Tageslebens; es heftet sich aber auch leise an die Sohlen des in kleiner Enge lebenden Einsamen und lehrt ihn, das Grosse, Erhabene nicht zu vergessen, den weiten Gesichtskreis nicht zu verlieren. Hier vertieft es, dort richtet es uns empor; in rauschender Freude ist es uns ein stiller, ernster Besitz; es tröstet uns in der Einsamkeit und geleitet uns in das Heimliche, Traute, bis fernhin — in die grosse Stille! — Immer aber läutert es und erquickt „mit Mitleids höchster Kraft und reinsten Wissens Macht" den zagen Thoren sowohl, wie den im Lebenskampf gefestigten und erprobten Mann.

So hat Bayreuth „einst" angefangen zu wirken, so wirkt es jetzt und wirke es weiter. Und dessen mögen sich das Wagnertum von einst und die engeren Genossen des Grals freuen und freudig der sich immer mehrenden grossen Wagner-Gemeinde, welcher der Schrein einst auch gänzlich erschlossen sein wird, die Hand entgegenstrecken. „So ward es uns verhiessen!" — —

Digitized by Google

ROUSSEAU ALS MUSIKER UND DAS VERHÄLTNIS SEINER ANSCHAUUNGEN ZU DENEN RICHARD WAGNERS*)

Von Dr. Friedrich v. Hausegger

Wenn wir nach Vorgängern Richard Wagners fragen, so haben wir sie nicht unter den Vertretern bestimmter Fächer zu suchen. Wagner war kein Spezialist, sondern eine Persönlichkeit. Auf allen Gebieten seines Schaffens und Wirkens behauptete er die Kraft seiner Persönlichkeit im Kampfe mit den Anschauungen und Vorurteilen seines Jahrhunderts. Eine ähnliche Persönlichkeit war Rousseau. Fast genau ein Jahrhundert früher (am 28. Juni 1712) geboren, hatte er in seiner Zeit eine ähnliche Sendung zu erfüllen, wie R. Wagner in der Gegenwart. Von gleichen Antrieben waren beide befeuert, ähnliche Ziele schwebten ihnen vor, mit ähnlichen Mitteln strebten sie ihnen nach; ausgerüstet mit Anlagen, welche, jede für sich bewunderungswürdig, sich zu seltenster Ergänzung in jedem von ihnen vereinigt hatten, verbanden sie damit die Unerschrockenheit und Kraft, das als wahr Empfundene und Erkannte in furchtbarem Ringen mit den ihre Zeit beherrschenden Mächten zum Siege zu bringen. In beiden der aufs tiefste empfundene Schmerz über die Entartung und das daraus hervorgehende Elend der Menschheit; in beiden die in diesem Gefühle ihre Nahrung findende Produktivität; in beiden die Sehnsucht nach anderen Zuständen und die dem thatkräftigen Geiste ziemende Hoffnung auf Besserung; in beiden der verheissungsvolle Rückblick auf eine der Natur der Menschheit entsprechende Vergangenheit, aus welcher das bessere Wesen des Menschen herüber zu retten die Aufgabe eines rastlosen, thatkräftigen Strebens sein müsse; in beiden die Erkenntnis, dass namentlich die Hingabe an egoistische Triebe, die sich steigernde Sucht nach Befriedigung individueller Gelüste und die daraus hervorgehende Überkultur den Jammer und die Trostlosigkeit der Zustände der Gegenwart herbeiführen; in beiden die durch keine böse Erfahrung zu erschütternde Überzeugung, dass da geholfen werden könne und geholfen werden müsse; in beiden das Bewusstsein des Berufes, selbstthätig einzugreifen, in Wort

---

*) Alle Rechte auf diesen von meinem verstorbenen Vater im Grazer Richard Wagner-Verein am 16. Mai 1893 gehaltenen Vortrag behalte ich mir vor.
Siegmund von Hausegger.

Digitized by Google

und That Hilfe zu versuchen, Denken, Schaffen und Handeln in den Dienst dieser grossen Aufgabe zu stellen; in beiden die beispiellose, jedes selbstische Interesse in den Hindergrund drängende Wahrheitsliebe; in beiden die hohe, ernste Auffassung der Sendung der Kunst, deren Bedeutung nicbt in flüchtigem Genusse, noch in der Befriedigung des Wissensdurstes, sondern in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Leben, als dessen reinste edelste Blüte sie sich darstellt, erkannt wird; in beiden die Vereinigung eines zu beglückendstem Schaffen gesteigerten Innenlebens mit den unsagbaren Schmerzen und bitteren Erlebnissen, welche Verständnislosigkeit, Gleichgültigkeit und Bosheit dem Genius zu bescheren pflegen; in beiden höchste philosophische Beanlagung, mit seltenster Schaffenskraft verbunden; Rousseau als Philosoph zugleich Künstler, Wagner als Künstler zugleich Philosoph; beide in ihrem Empfinden wie in ihrem Denken trotz ihres äusseren Gegensatzes zu ihrer Zeit die Träger ihrer tiefsten, ihrer drängendsten Ideen.

Rousseau gilt als epochemachender Geist auf dem Gebiete des philosophischen Denkens wie auch des in dessen Dienste sich stellenden dichterischen Schaffens; dass er ein solcher auch auf dem scheinbar fernellegenden Gebiete der Musik gewesen ist, wird noch nicht in gleichem Masse gewürdigt. Der Grund davon ist nicht so sehr in der zu geringen Kenntnis dessen, was er in der Musik und für diese geleistet hat, als vielmehr in der zu geringen Meinung von der Aufgabe der Musik für das Leben zu suchen. Rousseau galt als Musiker für einen Dilettanten, wie Wagner als Denker für einen solchen gilt; dass in der grossen Persönlichkeit jede Entäusserung auf Quellen zurückzuführen ist, welche in ihr für das Leben fruchtbar werden, vermag derjenige nicht zu fassen, welcher den menschlichen Fähigkeiten nur Dienstleistungen für Sonderzwecke zuzuschreiben gewohnt ist. Wagners allumfassender Geist hat uns gelehrt, den ihm verwandten Rousseaus von einem Gesichtspunkte aus zu beurteilen, welcher uns erst den vollen Wert seiner Bethätigung auf dem Gebiete der Musik erschliesst.

Rousseau war nicht zum Musiker erzogen. Aus seinem inneren Drange heraus hat sich, wie überhaupt die Eigenart und Kraft seines Geistes, auch seine Anlage zur Musik bis zu einem seltenen Grad von Selbständigkeit entwickelt. Den ersten Unterricht im Gesange erteilte ihm seine Gönnerin Frau Warrens. Unternehmend, wie er war, machte er sich, obgleich er noch kaum einen geringen Teil der Notenzeichen kannte, daran, ein Recitativ und eine Arie aus der Cantate Alphis et Arethuse zu entziffern, die er dann fehlerlos sang. In der Musikschule der Kathedrale von Annecy machte er bedeutende Fortschritte. Grosse Kühnheit aber verriet sein Versuch, sich mit seinen mangelhaften Kenntnissen in Lausanne als Musiklehrer einführen zu wollen. In ergötzlicher Weise schildert

Digitized by Google

er in den Confessions das Schicksal seiner ersten Komposition, mit welcher er in dem Hause des Professors Treytorens eine Probe von seinem Talente ablegen wollte. „Ich arbeitete," erzählt er, „etwas für sein Konzert mit einer Dreistigkeit aus, als verstände ich die Sache aus dem Grunde. Man versammelt sich, mein Stück aufzuführen. Ich gebe jedem das Tempo an, die Manier des Vortrages und mache jeden aufmerksam auf die Wiederholungszeichen. Ich war die Geschäftigkeit selbst. Fünf bis sechs Minuten — für mich ebenso viele Jahrhunderte — bringt man mit Stimmen der Instrumente zu. Endlich ist alles fertig und ich gebe, mit meiner Papierrolle in der Hand, auf meinem Kommandanten-Pulte meine zwei oder drei Schläge: Zur Ruhe! Alles wird ruhig. Nun schlage ich mit grossem Ernste das Tempo, und die Instrumente fangen an. — Nein! seit dem Entstehen der französischen Oper hat man im Leben kein solches Gekreische durch einander vernommen. Was man auch über meine grossen Talente mochte gedacht haben — die Wirkung war schlechter, als man sich vorstellen mochte."

„Die Musiker erstickten beinahe vor Lachen. Die Zuhörer rissen die Augen weit auf; gern hätten sie aber dafür die Ohren zugestopft. Allein das ging nun einmal nicht an. Die Schurken von Geigern wollten sich schadlos halten, und rissen in ihre Instrumente, als wollten sie das Trommelfell eines Taubstummen zersprengen. Ich blieb in vollkommener Fassung und liess mich durch nichts stören. Zwar schwitzte ich grosse Tropfen, allein das Ehrgefühl hielt mich, und so wagte ich nicht, alle Pulte durcheinander zu werfen und mich aus dem Staube zu machen. Zu grösserem Troste hörte ich noch, dass die mir zunächst Stehenden sich, oder vielmehr mir, ins Ohr sagten: ‚Das ist etwas Unausstehliches!' Ein anderer: ‚Welch eine tolle Musik!' Ein dritter: ‚Ein verteufeltes Hexenkonzert!' — Armer Johann Jakob! In diesem schrecklichen Augenblicke hättest du es wohl nicht für möglich gehalten, dass diese Töne einst noch vor dem französischen Könige und seinem ganzen Hofe Staunen und Beifall erregen und dass rings um dich die liebenswürdigsten Frauen mit gedämpfter Stimme zu einander sagen würden: ‚Welche himmlischen Töne! Welche bezaubernde Musik! Jedes Stück stiehlt sich ins Herz!'

Seither hatte sich Rousseau, grösstenteils durch Selbststudium in der Musik so sehr vervollkommt, dass sein Singspiel „Le devin du village" epochemachend wurde. Das französische Singspiel leitet seine Entstehung von diesem Werke ab. Nicht minder bedeutsam für die Pflege des Melodramas war sein „Pygmalion". Ausserdem schuf er eine Ballettoper „Les muses galantes"; ein Pastorale „Daphnis et Chloé" blieb unbeendet; ein Bühnenwerk, dessen Titel nicht bekannt ist, wurde nur im Privatkreise aufgeführt.

Digitized by Google

Wie es für den grossen Geist keine Nebenbeschäftigung giebt, sondern jede seiner Bethätigungen sich auf seine Gesamtanschauung und auf sein Wirken im grossen und ganzen zurückführen lässt, war auch für Rousseau die Musik ein Gegenstand ernstester Bedeutung. Aus denselben Antrieben, welche seine Bestrebungen bestimmten, einen glücklicheren Zustand für das Menschendasein herbeizuführen, umgestaltend auf den Staat und erziehend auf die Einzelnen zu wirken, unerschrocken allen Mächten der Zeit entgegenzutreten und sein Innenleben in unerhörter Aufrichtigkeit der Welt preiszugeben, — aus denselben Antrieben entsprang sein Drang zu künstlerischem Schaffen, entsprang insbesondere seine Fähigkeit, seinen Empfindungen Töne zu leiben. Gleich seinem grossen Nachfolger Wagner fühlte auch er sich bestimmt, tiefer und umfassender dem Wesen und der Bedeutung der Musik nachzuspüren, als dies von seite solcher geschehen konnte, welche, von rein fachlichen Gesichtspunkten ausgehend, die Schranken zünftiger Behandlung nicht zu überschreiten vermochten.

Rousseau hat sich daher, gleich Wagner, nicht nur als schaffender Künstler, sondern auch als Denker mit der Tonkunst befasst, und da ist es nun sehr beachtenswert und geradezu überraschend, wie übereinstimmend die Auffassungen beider und ihre Ergebnisse in Bezug auf die Aufgabe und die Behandlung der Musik sind. Es gebricht uns an Zeit, die Vergleichung ins Einzelne zu verfolgen; doch wird, was ich heute zu berühren in der Lage bin, genügen, es Ihnen gegenüber zu rechtfertigen, wenn ich es unternommen habe, Rousseau R. Wagner gegenüberzustellen und seinem bedeutendsten musikalischen Werke Ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Zum Verständnis der äusseren Anlässe, welche Rousseau drängten, sich eingehender und insbesondere auch polemisch mit musikalischen Fragen zu beschäftigen, sei erwähnt, dass die damalige Musik noch unter der Herrschaft Lullis stand und dass Rameau, der Schöpfer der noch der heutigen Harmonielehre zu Grunde liegenden Theorie, zugleich als Komponist und als Vertreter eines Prinzipes, dessen Bekämpfung sich Rousseau zur Aufgabe machte, im grössten Ansehen stand. Lulli war der Vertreter eines Stiles, in welchem die Melodik der trockenen Rezitation geopfert wurde; Rameau vertrat die Anschauung, dass die Melodie nur ein Produkt der Harmonie sei, sich aus ihr von selbst ergebe und nur in ihr ihre Berechtigung finde. So fern abliegend von einander diese Anschauungen zu sein scheinen, so kommen sie doch darin überein, dass beiden die Melodie nur eine Abstraktion, ein gleichsam durch eine Verstandesoperation zu erzielendes Produkt ist, dort als äusserlicher Anschluss an die Wortfolge, hier als gleichsam mathematisches Ergebnis harmonischer Reihen. Die Namen waren andere, der Kampf war aber so ziemlich der gleiche, wie ihn ein Jahrhundert später Richard Wagner zu führen hatte. Der gemeinsame Gegner war der Formalismus.

Digitized by Google

Vergebens hatte Rousseau über Rameaus „Traité de l'harmonie" gebrütet; die Schrift blieb ihm unverständlich. Er wandte sich an den Abbé Palais, welcher ihn in die Prinzipien der italienischen Musik einführte. In einer 1739 von ihm gedichteten und komponierten Oper „Iphis et Anacorete", wie auch in einer unvollendet gebliebenen Oper „La decouvert du nouveau monde", von welchen beiden nur mehr die Dichtungen erhalten sind, befliss sich Rousseau noch des sogenannten repräsentativen Stiles Lullis.

Eingehend beschäftigte er sich damals mit der Erfindung neuer Notenzeichen, was für uns nur insoferne ein Interesse hat, als es darthut, mit welchem Eifer Rousseau seine Beschäftigung mit der Musik betrieb.

Die schon erwähnte Oper Rousseaus: „Les Muses galantes" wollte Rameau gar nicht ansehen. Als ihm Stücke davon vorgeführt wurden, schrie er mit Brutalität, ein Teil dessen, was er gehört, sei von einem vollendeten Künstler, der Rest von einem Ignoranten, der von Musik keine Ahnung habe. „Das Schlechte," so sagte er in einer Schrift, „habe Rousseau selbst gemacht, das Gute müsse er geplündert haben." Es fehlt uns an Zeit, der mannigfaltigen Intriguen zu gedenken, welche gegen Rousseau in Scene gesetzt wurden und sich meist auf Rameau zurückführen liessen.

Rousseau, vielfach umworben und vielfach verfolgt, zog sich von dem ihm glänzende Aussichten bietenden Weltleben zurück, um sich seine volle Unabhängigkeit zu erhalten, und beschied sich damit, seinen Unterhalt durch Notenkopieren zu verdienen. Seiner Lieblingsbeschäftigung mit Musik blieb er treu. Am 17. Oktober 1754 wurde seine Oper: „Le devin du village" das erste Mal in Fontainebleau aufgeführt. Doch mussten gerade die Recitative, auf welche Rousseau grosse Stücke hielt, umgeändert werden, da sie dem herrschenden Geschmacke nicht entsprachen. Alles war entzückt. Der König, sonst kein Liebhaber der Musik, sang den ganzen Tag hindurch mit der falschesten Stimme seines Reiches die Arien der Oper. Rousseau hätte eine Pension erhalten, wenn er sich hätte entschliessen können, sich dem Könige vorzustellen. Er blieb Notenschreiber, denn ihm gefiel, wie er erklärte, seine Verborgenheit zu sehr. 1775 wurde die Oper ein zweitesmal vor Louis dem XV. im Schlosse Bellevue aufgeführt. Herren und Damen vom Hofe spielten darin, die Pompadour machte den Colin. Bei dieser Aufführung fanden auch die Recitative Beifall.

Nicht immer waren die Erfolge Rousseaus so unbestrittene. Bald bildeten sich Parteien für und gegen ihn, welche sich in schroffster Weise befehdeten. Die Hauptursache davon war Rousseaus Stellungnahme gegen die französische Musik zu Gunsten der italienischen, welche durch seine Auffassung vom Wesen der Musik bedingt war. Ihm schloss sich die sogenannte Ecke der Königin mit der Philosophenpartei an. Als seine erbitterten Gegner bildeten die Lullisten und Rameauisten die Ecke des

Digitized by Google

Königs. Die Oper „Le devin du village" wurde der Zankapfel der beiden Parteien. In einer köstlichen Satire gegen die französische Musik empfiehlt Grimm diese Oper, Grund genug zu ihrer Verunglimpfung von Seite der Verfechter der alten Richtungen.

Wir sind nun an dem Punkte angelangt, darzulegen, was Rousseau bestimmt hatte, gegen die französische Musik aufzutreten, und damit kommen wir auf den Kern seiner Anschauungen über Musik überhaupt, die er in zahlreichen Schriften niedergelegt hat, zu sprechen.

In seiner epochemachenden Schrift: „Lettre sur la musique française" sagt er:

„Da die Franzosen in ihrer Sprache weder Wohllaut, noch Prosodie, noch Freiheit der Wortstellung haben, so können sie auch in der Musik keine Melodie besitzen, wenigstens nicht diejenige Melodie, deren Eigenart und Reichthum durch die Sprache bedingt werden." Und wenn er an anderer Stelle lehrt: „Weil jede Sprache ihre besondere Deklamation hat, so hat jede auch ihr eigenes Recitativ, und dasjenige wird das Beste sein, welches sich dem gesprochenen Worte am meisten nähert" — so meint man Wagner zu hören, welcher sagt: „Unsere Sprache beruht demnach auf einer religiös-staatlich-historischen Konvention, die unter der Herrschaft der personifizierten Konvention, unter Ludwig XIV. in Frankreich sehr folgerichtig von einer Akademie auf Befehl auch als gebotene Norm festgestellt ward. — Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermassen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden."

Auf Wagner brauchen wir gar nicht besonders hinzuweisen, wenn wir in Rousseau folgenden Sätzen begegnen: „Die Kontrafugen, die Doppelfugen, die obligaten Bässe und andere schwierige Dummheiten, welche das Ohr nicht leiden kann, sie sind samt und sonders offenbare Reste der Barbarei und des schlechten Geschmackes." Nach Wagner ist der Kontrapunkt in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten der künstliche Mitsichselbstspieler der Musik, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. Als Aufgabe der Musik erkennt Rousseau, das Gemüt zu ergreifen; alle ihre Teile sollen zusammenwirken, den Ausdruck des Gegenstandes zu verstärken; die Harmonie dürfe nur dazu dienen, diesen energischer zu machen. Die Einheit der Melodie sei so nötig, als die Einheit der Handlung in der Tragödie; sie beruhen auf demselben Grunde und haben dasselbe Ziel. Im Orchester und Gesange bestehe die innigste Zusammengehörigkeit, aber die Gesangspartieen seien es, aus denen alle Schönheiten des Orchesters fliessen. Das Duett sei selten naturgemäss. Die Ansicht Rameaus bekämpfend, dass die Harmonie die einzige Grundlage der Kunst sei, sagt er: Jahrhundertelang erklangen schon Melodieen, ehe die Wissenschaft der Harmonie erfunden war. Die

Digitized by Google

schönsten Accorde können gleich den schönsten Farben einen Eindruck auf die Sinne machen. Aber bis in die Seele dringen allein die Accente der Stimme, denn sie sind der natürliche Ausdruck der Leidenschaften und indem sie Leidenschaften zeichnen, erregen sie dieselben.

Rousseau befasst sich gleich Wagner mit der Frage über den Ursprung der Sprache, welcher ja auch an den Ursprung der Musik leitet und lehrt in seltener Übereinstimmung mit Wagner.

Mit den ersten Lauten bildeten sich die ersten Artikulationen oder die ersten Töne, je nach der Art der Leidenschaften, welche die eine oder die andere eingab. Der Zorn entriss drohende Schreie, welche von der Zunge und dem Gaumen artikuliert wurden; aber der Laut der Zärtlichkeit ist sanfter; ihm giebt die Stimmritze sein Gepräge, und dieser Laut wird ein Ton. — Unter dem glücklichen Himmel und in dem glücklichen Zustande, wo die Sprache entstand, waren Sprache und Musik eins. Man stelle dagegen Wagners Ausspruch: Das ursprünglichste Äusserungsorgan des inneren Menschen ist die Tonsprache. — Dass die erste Sprache des Menschen eine grosse Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muss, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. — Mit Beziehung auf die französische Sprache äussert sich Rousseau: Eine Sprache, die nur Artikulationen und Laute hat, kann Ideen wiedergeben, aber Empfindungen und sinnliche Vorstellungen wiederzugeben, dazu muss sie obendrein Rhythmus und Töne besitzen. Die Melodie fliesse aus den Accenten der Sprache. — Wie gegen die moderne Theorie der Musik als tönend bewegte Form gerichtet sind die Worte: So wenig die Malerei die Kunst ist, auf eine dem Auge angenehme Weise Farben zu kombinieren, so wenig ist die Musik die Kunst, auf eine dem Ohr gefällige Art Töne zu kombinieren. — Der Mensch allein singe, und man könne weder Gesang noch Musik hören, ohne sich alsbald zu sagen: „Hier ist ein zweites fühlendes Wesen." Das Wort ist nach Rousseau — wie nach Wagner — das Mittel, wodurch die Musik am häufigsten den Gegenstand genau bestimmt, den sie nur abbildet, und die rührenden Töne der menschlichen Stimme sind es, durch welche dieses Bild im Innern unseres Herzens dasjenige Gefühl erweckt, das es dort hervorrufen soll. Wer empfindet nicht, wie weit die blosse Instrumentalmusik, in der man nur das Instrument glänzen lassen will, von jener Gewalt entfernt bleibt? Auf die damalige Sonate als ein blosses Tonspiel ist daher Rousseau nicht gut zu sprechen. Ich werde — sagte er — nie das Auffahren des berühmten Fontenelle vergessen, der, ausser sich über diese ewige Instrumentalmusik, auf dem Höhepunkt seiner Ungeduld losschrie: „Sonate, was wünschest du von mir?"

Von besonderem Interesse muss uns sein, wie Rousseau die Aufgabe der Oper auffasst, und wir werden uns nach dem Gesagten bereits eine Vorstellung davon machen können. In dem „Dictionnaire de Musique",

Digitized by Google

welches er verfasst hat, definiert er die Oper folgendermassen: Die Oper ist ein dramatisches und lyrisches Schauspiel, das alle Reize der schönen Künste in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung vereinigt, um mittels angenehmer Sinnesempfindungen Anteilnahme und Illusion zu erwecken. — Die konstitutiven Teile einer Oper sind das Gedicht, die Musik und die Dekoration. Durch die Poesie redet man zum Geiste, durch die Musik zum Ohr, durch die Malerei zu den Augen, und das Ganze muss eins werden, um das Herz zu bewegen und in dasselbe durch verschiedene Organe zu einer Zeit ein und denselben Eindruck zu bringen. — Man giebt dem Worte jeden möglichen und für den Ausdruck passenden Accent und man legt in die Orchesterritornelle die ganze Melodie, die ganze Cadenz und den Rhythmus, die als Stütze zu dienen vermögen. — Ist das nicht ganz Wagners Anschauung vom gesungenen Drama? — Rousseau betont, wie Wagner, dass in der Oper Malerei, Musik und Poesie zu einem und demselben Ziele vereint seien. Nicht im armseligen Gesange Lullis, also der Rezitation der Worte, aber auch nicht in der blossen Ohrenmusik Rameaus, also in einer den Reiz der Töne zu Grunde legenden Musik, erfülle die Musik ihre Aufgabe für die Oper. Das ist eine überraschende Vorahnung des Stiles Richard Wagners, in welchem nicht die Musik sich nachbuchstsbierend an das Wort anzulehnen, sondern vielmehr das Wort sich zu dem tiefsten Gemütsbedürfnisse entspringender melodischer Gestaltung zu verdichten hat! Die dramatische Melodie ist, wie Wagner sagt, ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühl, aus der Wortphrase zur Melodie.

Der Sprache angemessen müsse nach Rousseau die Musik sein. Der Italiener brauche italienische, der Türke türkische Arien. Der Franzose müsse also französische Musik haben. Den Chören mass Rousseau keine grosse Bedeutung zu. Ein schöner Chor sei das Meisterstück eines Anfängers, der hier sein Wissen der Harmonieregeln, namentlich die undankbare Hauptleistung der Harmonie, die Fuge, zum besten geben könne. „Was nur Tanz, nur sich selbst vorstellt, gehört nicht in die Oper. Das Ballet stört die künstlerische Einheit der Oper. Die Ouverture soll einen Charakter haben, der stets demjenigen der betreffenden Oper entspricht. Die bestverstandene Ouverture ist diejenige, welche die Herzen der Zuschauer in eine solche Stimmung versetzt, dass sie sich anstrengungslos dem Interesse hingeben, welches man ihnen gleich mit dem Anfange des Stückes einflössen will."

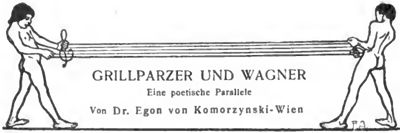
Diese beispielsweise angeführten Aussprüche Rousseaus werden genügen, darzulegen, wie Rousseau die Aufgabe der Musik erfasst haben will, und mich zu rechtfertigen, wenn ich es unternommen habe, auf die noch wenig gewürdigte grosse Verwandtschaft zwischen Rousseau und Richard Wagner in ihrer Denkweise überhaupt und ihrer Anschauung in

Digitized by Google

Beziehung auf die Musik und ihre Verwendung in der dramatischen Handlung hinzuweisen. Rousseaus Ideal konnte durch ihn seine volle Verwirklichung nicht finden. Dazu waren die künstlerischen Vorbedingungen noch nicht vorhanden. Ihm schien damals die italienische Musik am nächsten zu kommen. Damit ist natürlich nicht die seichte italienische Opernarie, sondern die gehaltvolle Melodik der grossen italienischen Meister zu verstehen. Mit der Berufung auf die Italiener suchte Rousseau der verderblichen Richtung der französischen Musik eine Macht entgegenzustellen, mit welcher in Verbindung er seine Grundsätze zum Siege zu bringen hoffte. Wie das Verhältnis Rousseaus zur italienischen Musik beschaffen war, geht wohl am deutlichsten daraus hervor, dass er sich im Kampfe der Gluckisten gegen die Italiener, die sogenannten Piccinisten, an der Seite Glucks befand. Als Beispiel für seine Anschauungen, soweit sie damals eine Verwirklichung finden konnten, hatte sich Rousseau die bescheidene Idylle gewählt. Dies war in Übereinstimmung mit dem Zuge seiner Wünsche nach einem von den Kulturausschreitungen der Zeit unberührten Naturzustande. Was er von dem Werke, dessen Dichter und Tonsetzer er zugleich war, hielt, spricht er in folgenden Worten aus: „Was Leuten von Geschmack diese Oper schätzbar macht, ist die vollkommene Übereinstimmung des Textes und der Musik, das enge Band ihrer Teile unter einander, das genaue Zusammen, welches das Ganze zu einer sonst nie dagewesenen Einheit bringt. Überall hat der Komponist gedacht, gefühlt, gesprochen, wie der Dichter, der Ausdruck des einen harmoniert immer so genau mit dem des anderen, dass man alle beide immer von ein und demselben Geiste beseelt sieht."



Digitized by Google



GRILLPARZER UND WAGNER

Eine poetische Parallele

Von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

Die folgenden Zeilen haben den Zweck, an einem Beispiel zu zeigen, wie zwei einander ganz fremde', ja entgegengesetzte Geister in ihrem poetischen Schaffen da, wo sie sich ähnlichen Stoffen zuwenden, einander unwillkürlich ähnlich werden, weil sie — beide von einander unabhängig — dieselbe Art der dramatischen Gestaltung für die in dem betreffenden Fall einzig richtige halten. Ein Vergleich zwischen Grillparzer und Wagner dort, wo sie in der eben erwähnten Weise zusammentreffen, belehrt am anschaulichsten über die Wahrhaftigkeit dieser seltsamen Thatsache, für die wir ja auch sonst in der Kunstgeschichte nicht lange nach Beispielen zu suchen brauchen.

Es ist bekannt, dass Grillparzer ein Feind der Wagnerschen Kunst war; ja, er hat bekanntlich sogar Zeit seines Lebens einen tödlichen Hass gegen Wagner und dessen Musik genährt. Nicht gegen Wagner allein, sondern gegen die ganze Richtung, welche man später die „neudeutsche" genannt hat; — hat er doch auch schon Weber und dessen „Freischütz" verdammt! Als ein echter Sohn des damaligen Wien wollte Grillparzer die Musik einzig und allein um ihrer selbst willen entstanden wissen; sie sollte nichts anderes sein als auf die Sinne wirkender Klang, keinen anderen Zweck haben als den der reinen absoluten Schönheit. Darum verehrte er — selbst als Mensch wie als Dichter durchaus im Banne der Musik stehend — die Klassiker so hoch; darum ergriff er in dem Kampf zwischen der italienischen und der deutschen Oper in Wien so eifrig die Partei der ersteren; darum erschien ihm alle Musik, die irgend etwas „ausdrücken", „bedeuten" sollte, als ein Greuel. Beethoven, dessen Schaffen ja in der Klassik wurzelt, liess er als einen in den eigentlichen langsamen Entwickelungsgang der Tonkunst nicht hineinpassenden Zukunftsmann gelten. Aber der ganze von Beethovens Instrumentalmusik ausgehende Aufschwung der Symphonie und der Symphonik überhaupt war ihm unbegreiflich, widerte ihn an. Könne man jetzt anstatt Musiker „Tondichter" sagen, meinte er, dann werde wohl der Dichter in Hinkunft „Wörtermusikant" heissen müssen — und schon diese eine Bemerkung zeigt, dass Grillparzer wirklich das Wesen der musikalischen Romantik nicht verstehen konnte. Berlioz weckte seinen Hohn, — „Der Freischütz"

Digitized by Google

mit seiner Emancipation des Orchesters liess ihn völlig kalt, — Wagner mit seiner Verschmelzung von Wort und Ton im Drama erschien ihm als eine lächerliche Absurdität; — das war freilich der direkte Gegensatz zum „bel canto"! Dazu kam dann noch der Widerwille gegen Wagners Persönlichkeit, den Grillparzer z. B. mit Bauernfeld teilte, und der bei ihm, wie bei jenem, die Ursache zu so manchem bissigen Epigramm geworden ist. Recht gehässig nannte Grillparzer Wagner den Lolo Montez des Königs Ludwig II., blinder Hass spricht aus den grimmigen Zeilen:

„Die Agnes Bernauer,
Eine Baderstochter,
Warfen die Bayern in die Donau,
Weil sie ihren Fürsten bezaubert.
Ein neuer Salbader
Bezaubert euren König:
Werft ihn, ein zürnender Landsturm,
Nicht in die Isar, doch in den Schuldturm!"

Dabei darf jedoch niemals ausser acht gelassen werden, dass Grillparzer eine durchaus musikalische Natur gewesen ist — ganz im Gegensatze etwa zu Goethe. Seinem Gefühl, das sich nun einmal von „altösterreichischen" Traditionen nicht loszumachen vermochte, widerstrebte einzig und allein die moderne Musik, die ihm und seinen Zeitgenossen durch Berlioz in der Symphonie und durch Wagner in der Oper repräsentiert wurde. Grillparzers Leben und Dichten steht durchaus unter dem Einfluss der Musik; schon als Kind liebte er es, sich ans Klavier zu setzen, einen Kupferstich vor sich aufzustellen, und die Gedanken und Gefühle, welche der Anblick desselben in seiner Seele erregte, durch Phantasieren auf dem Klavier in Musik aufzulösen; und in seinem unvergänglich schönen „armen Spielmann" hat er sein musikalisches Empfinden in voller Klarheit wiedergespiegelt. In den meisten von seinen Dramen ist gerade der Musik eine ungemein wichtige Aufgabe zugeteilt: sie greift in den Gang der Handlung ein, sie dient zur Vertiefung und Veredelung der Stimmung, ja sie begleitet und erleuchtet nicht selten die Entwickelung der Geschehnisse. So spielt schon die Musik in das Verhältnis zwischen Bertha und Jaromir in der „Ahnfrau" und in jenes zwischen Sappho und Phaon in der „Sappho" hinein; „Des Meeres und der Liebe Wellen" durchklingen der Gesang der Priester und das Leda-Lied; Stimmung und Handlung des Märchens „Der Traum ein Leben" sind ganz in tiefempfundene Musik getaucht. Was Grillparzer so sehr zum Feinde Wagners gemacht hatte, war also keineswegs Abneigung gegen die Musik, sondern eine von der Wagners gänzlich verschiedene Auffassung dieser Kunst, und dieser Unterschied hatte seinen Grund eben in der durchaus verschieden gearteten Beanlagung und Entwickelung der beiden Geister.

Digitized by Google

Um so treffender lässt sich die eingangs erwähnte dichterische Parallele zwischen den beiden ziehen. Zwei der bedeutendsten dramatischen Dichtungen Grillparzers weisen mit ebenso vielen (weitaus später entstandenen) Werken Wagners eine unverkennbare Ähnlichkeit auf. — Ungefähr die Stelle der Wallenstein-Trilogie unter Schillers Dramen nimmt in der poetischen Produktion Grillparzers die Trilogie „Das goldene Vlies" ein. In ihr, als einem Cyclus stofflich und gedanklich zusammenhängender Dramen, konzentriert sich gewissermassen sein poetisches Können; seine Begeisterung riss ihn hier auf bisher unbetretene Pfade — schön hat er ja in einem freirhythmischen Gedicht geschildert, wie ihn die lockende Gestalt der leidenschaftdurchbebten Medea über steile Felsklippen hinhasten lässt, vorbei an Abgründen von schwindelnder Tiefe. Unwiderstehlich zog ihn dieser Stoff an: Das Geschick einer ganzen Gruppe von Personen, abhängig gemacht von einem an sich kraftlosen Ding, einem goldenen Kleinod, das aber dadurch, dass alle nach seinem Besitz streben, und dadurch, dass der, dem es durch List geraubt wurde, ihm einen Fluch in die Zukunft mitgegeben hat, eine hohe Macht als Werkzeug des unerbittlich waltenden Geschicks erhalten hat! Unwillkürlich teilte sich der Stoff unter den Händen des Dichters in drei Teile: ein Vorspiel zeigt, wie das Vlies verflucht ward und die eben erwähnte Macht erhielt; ein zweites, grösseres Drama führt vor, wie der Held der Trilogie, Jason, auszieht, den geraubten Hort zu gewinnen, und wie er dabei die allen anderen unwiderstehliche Medea findet und sich erringt; ein abschliessendes Trauerspiel enthält die eigentliche Katastrophe: zwischen Jason und Medea tritt die ebenso arglose wie durchaus unbedeutende Kreusa; Jason wendet sich ihr zu und vergisst über der neuen Liebe Medea; die letztere — dadurch zu glühender Eifersucht angestachelt — zerstört Jasons Glück und ihr eigenes.

Die Ähnlichkeit in der Gestaltung des Stoffes mit Wagners Tetralogie ist mehr als auffallend. Dem Vlies, das vermöge der ihm seit Phrixus' Fluch innewohnenden Macht das Schicksal der an der Handlung beteiligten Personen bis zum Schluss beeinflusst, entspricht der von Alberich verfluchte Hort, der — streng genommen — so wie bei Grillparzer das Vlies, der Held des Vorspiels ist.*) Den „Argonauten" entspräche die Handlung des „Siegfried" (da ja die „Walküre" im Grunde nichts anderes enthält als die Vorgeschichte des „Siegfried"): der Held zieht aus, um den Hort zu gewinnen, und erringt dabei die unüberwindliche Braut, die sich ihm allein fügen muss. Am deutlichsten tritt jedoch die Übereinstimmung in „Medea" und der „Götterdämmerung" zutage: hier tritt Kreusa zwischen Medea und Jason, — dort Gutrune zwischen Brünnhilde und Siegfried;

*) Grillparzer selbst sagte von dem Vlies, es stelle „ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen" dar.

Digitized by Google

Medea wie Brünnhilde lassen sich von der plötzlich in ihnen auflodernden Eifersucht zu blutig folgenschwerem Thun verleiten. Seltsamer noch als diese Ähnlichkeiten, die der Literarhistoriker recht gut durch eine (wenn auch unbewusste) teilweise Abhängigkeit Wagners von Grillparzer sich erklären könnte, ist die ganz frappierende Verwandtschaft des sprachlichen Ausdruckes dort, wo es sich um die Darstellung ähnlicher Dinge handelt. Grillparzer ist da lange vor dem „Ring des Nibelungen" auf ganz dieselbe Ausdrucksweise verfallen, die ihm später an Wagner so unausstehlich war. Dafür bieten nämlich die Reden der Kolcher im „Gastfreund" manches Beispiel. Lieber noch möchte ich aber Medeas freirhythmische Verse erwähnen, wie sie die Furien zu sehen glaubt:

Sie murren, sie singen
Heischern Gesanges:
Wir hüten den Eid,
Wir vollstrecken den Fluch!
Fluch dem, der den Gastfreund schlug!
Fluch ihm, tausendfacher Fluch!
Sie kommen, sie nahen,
Sie umschlingen mich!" u. s. w.

Vielleicht eine noch engere stoffliche und poetische Zusammengehörigkeit verbindet die Grillenparzersche Tragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen" mit Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde." Hero und Leander, Tristan und Isolde, Romeo und Julia werden wohl für immer die drei berühmtesten Liebespaare bleiben; und Shakespeare, Grillparzer und Wagner haben durch die unvergänglich meisterhafte dramatische Gestaltung der drei Stoffe für alle Zeiten Anspruch auf den Namen der drei grössten Dichter von Liebestragödien. Verbindet schon die typische Schlussscene: — die Geliebte giebt sich an der Leiche ihres Geliebten aus Verzweiflung selbst den Tod — die drei Dramen mit einander, so besteht doch eine nähere Übereinstimmung im Besonderen zwischen Grillparzer und Wagner: nicht der Hass zweier Familien gegen einander trennt bei ihnen die Liebenden, sondern heilige Pflichten der Jungfrau, die einmal das Gelöbnis der Priesterin abgelegt hat, das andere Mal von vornherein dem König als Braut angehört. In beiden Dramen verleitet eine plötzlich und unwiderstehlich in den jungen Herzen auflodernde Liebesleidenschaft die Liebenden zu Trug und List; in beiden Dramen findet sich ein Verräter (der Tempelhüter — Melot; auch Grillparzers Oberpriester weist in seinem Wesen eine gewisse Ähnlichkeit mit König Marke auf); in beiden Dramen bringt das frevle Begehren nach Liebesglück zuerst dem Manne den Tod; die Geliebte kommt zu spät und stirbt an der teuern Leiche freiwillig durch den blossen Willen zu sterben — also einen wahrhaftigen Liebestod, keinen Selbstmord wie Julia. Die Gruppierung der Personen ist in ihrer

Symmetrie beidemale ganz die gleiche. Wie Brangäne der Isolde, steht bei Grillparzer Hero die leichtfertige, aber ihrer Gebieterin treu ergebene Janthe zur Seite; dem durch die unselige Leidenschaft blind gewordenen Liebespaar steht der milde, in seinem Vertrauen getäuschte ältere Mann gegenüber, dessen Verdacht aber erst durch die Worte des Verräters geweckt wird.

Noch grösser jedoch wird die Annäherung dort, wo Grillparzer zum Operntextdichter geworden ist. Er hat bekanntlich ein „Libretto" für Beethoven geschrieben: die dreiaktige romantische Oper „Melusina". Durchaus volkstümlich und märchenhaft, steht diese Dichtung in Anlage und Ausführung ziemlich stark unter dem Banne von Kinds „Freischütz"-Text; ihrem Stoff und ihrer Idee nach muss sie aber ein Tannhäuser vor Wagners „Tannhäuser" genannt werden. In dieser Oper verbindet sich der Melusinenstoff mit der Tannhäusersage. Der Ritter Raimund wird von einer Fee in unterirdischem Palaste festgehalten. Wollust und Liebe umgeben ihn, hunderte von Nymphen umsingen, umgaukeln, umtanzen ihn und wiegen ihn in müssige Liebesträume ein. Doch endlich fasst ihn der Drang nach der Rückkehr zur Welt, zu seiner Verlobten Bertha; er will sich losreissen aus der schwelgerischen Unthätigkeit, aus der zauberischen Liebe Melusinens, will seinem ritterlichen Thatendrang und seiner Christenpflicht genügen. Allein ihm fehlen Mut und Ausdauer des Helden, und darum verfällt er schliesslich wieder dem Bann der Fee, mit der er im Tode vereinigt wird. Bis in Kleinigkeiten und Einzelheiten erinnert Grillparzers Text an die Dichtung Wagners; selbst wörtliche Anklänge finden sich. So entspricht der Beginn des zweiten Aktes dem des ersten Aktes des „Tannhäuser": Melusina sitzt in ihrem Palast auf goldenem Thron; Raimund liegt zu ihren Füssen; der Chor der Nymphen:

> Liebe! Königin!
> Die du den Erdball umkreisest,
> Überall, die Welten entlang,
> Mütterlich fromm dich erweisest,
> Liebe! Königin!
> Dir tönt unser Gesang!"

erinnert im Wortlaut an Tannhäusers Lied zum Preis der Venus.

Namentlich das letztgenannte Beispiel spricht für sich selbst. Es zeigt, das derlei Unterschiede zwischen einander fremd gearteten Geistern bisweilen mehr oder minder verschwinden oder zurücktreten können, um einer Ähnlichkeit Platz zu machen, die keinesfalls geleugnet werden kann, so seltsam sie auch erscheinen mag.

Digitized by Google

VON DER MUSIK ALS FORM UND ALS AUSDRUCK

Bericht über zwei neuere Schriften*)

Von Hans von Wolzogen-Bayreuth

Vor ungefähr zehn Jahren hat sich Kurt Mey zunächst bei den Freunden Wagnerischer Kunst mit einer Schrift über den Meistergesang hübsch eingeführt. Er wollte sie nicht als einen „Leitfaden" gelten lassen, hatte bei diesem Begriffe aber mehr einen Führer durch die Musik im Sinne, welche in seiner Schrift allerdings nur nachträglich noch mit einem Blicke gestreift worden war. Den Charakter eines Leitfadens hatte indessen jene erste Auflage seiner Arbeit doch insofern, als sie ersichtlich zum Verständnisse des stofflichen Inhaltes und der poetischen Form der Wagnerischen Meistersinger-Dichtung geschrieben war. Diese erschien als das eigentliche Thema, zu dessen belehrender Behandlung die geschichtlichen Rückblicke auf den alten deutschen Meistergesang im einleitenden Teile wesentlich gehörten. Hauptsächlich waren solche aus der Nürnberger Chronik des Christof Wagenseil (1697) gewonnen, welche auch die Quelle Wagners für alles auf Geschichte und Form des Meistergesanges Bezügliche in seiner Dichtung gewesen war. Die übersichtliche, handliche Schrift ward damals gerade zum Beginne der Bayreuther Festspiele von 1892 hinausgesandt, welche neben dem „Parsifal", „Tannhäuser" und „Tristan" auch die „Meistersinger von Nürnberg" wiederum zur Darstellung gelangen liessen. Es war also eine ausgesprochene Festschrift.

Acht Jahre später ist nun eine zweite Auflage erschienen, die ein ganz verändertes Aussehen hat, sich als ein stattliches Buch von 390 Seiten präsentiert, und darin, einem geschichtlichen Teile von 270 Seiten gegenüber, der Betrachtung der Wagnerischen Dichtung nur etwa 80 Seiten

*) Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. Ausführliche Erklärung der Tabulaturen, Schulregeln, Sitten und Gebräuche der Meistersinger, sowie deren Anwendung in Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg". Mit 2 Facsimile-Beilagen nach Hans Sachs und Hans Vogel. Zweite, auf Grund handschriftlicher Quellenforschungen und anderer Studien gänzlich umgearbeitete und wesentlich vermehrte Auflage. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Versuch einer Metaphysik der Musik. I. Teil: Die metaphysischen Urgesetze der Melodik. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

Digitized by Google

einräumt. Dazwischen ist ein neuer Teil von einigen 30 Seiten hinzugekommen, der sich mit verschiedenen früheren poetischen Behandlungen der Meistersingerkunst und des Hans Sachs beschäftigt. Die ganze Schrift ist somit jetzt thatsächlich als ein Lehrbuch der Geschichte des Meistersanges anzusehen, zu dessen Abfassung der Verfasser durch seine Studien auf der Dresdener Kgl. öffentlichen Bibliothek inzwischen in den Stand gesetzt war. Hatte er z. B. in der ersten Auflage nur erst vier „gekrönte Töne“ als Beispiele meistersingerlicher Kompositionsart — aus der Wagenseilischen Chronik — bringen können, so standen ihm nun, wie er im Vorwort berichtet, über 200 Meistersingermelodieen, hauptsächlich in Dresdener, ausserdem in zwei Zwickauer uud einer Jenenser Handschrift, zur Verfügung, von denen 13 Melodieen verschiedener Meister, sowie sämtliche 13 Meistertöne des Hans Sachs, die meisten zum erstenmale, in seiner Schrift zum Abdruck gelangten. Aus solcher vollständigen Mitteilung ergab es sich dann von selbst, dass auch fast alle bei Wagner erwähnten Meisterweisen durch Schema und Strophe historisch belegt werden konnten. Auf dem Wege der Überleitung aus den Ergebnissen der geschichtlichen Studien aber durch die früheren dichterischen Versuche einer dramatischen Gestaltung dieses eigentümlichen vaterländischen Stoffes kam der Verfasser schliesslich bis zur Wagnerischen Dichtung nicht mehr so sehr um ihrer selbst willen, als weil nun in ihr zweifellos die bisher umfassendste und zugleich künstlerischeste Form einer poetischen Verwertung der Meistersingerkunst gewonnen erscheint. Aus der Festschrift ist eine wissenschaftliche Arbeit geworden, die dem Fleiss und Forschersinn des Verfassers Ehre macht.

Ersieht man schon aus Thema und Inhaltsangabe, dass es sich hier vornehmlich um die Kunst als Form handelt, als welche sie im alten Meistersange mehr und mehr das allein Massgebende ward, also dass darin auch die Musik als Form erstarren musste: so giebt sich dem gegenüber die musikalische Kunst unserer Zeit, der das betr. Wagnerische Werk angehört, auch in der Form durchaus als künstlerischer Ausdruck; und vornehmlich die Musik als Ausdruck belebt nun auch die dichterische Form erst zur vollen und freien Entäusserung ihres seelischen Gehaltes. Von dieser, für unser neues (Wagnerisches) Kunstwerk recht eigentlich charakteristischen „Musik als Ausdruck“, deren grundlegende Ästhetik wir dem verstorbenen Friedrich von Hausegger zu verdanken haben, handelt, im Gegensatze zur ersten, die zweite, bedeutsame Schrift von Kurt Mey.

Dieses Buch von der „Musik als tönender Weltidee“, dessen erster Teil: „Die metaphysischen Urgesetze der Melodik“ in einem Umfange von 400 Seiten nur erst vorliegt, lässt sich schwer in einem kurzen Bericht genügend charakterisieren. Um der Arbeit voll gerecht zu werden, müsste ein neues Buch geschrieben werden; ja, wenn man bedenkt, was alles

Digitized by Google

dadurch an- und aufgeregt werden könnte, so glaubt man schon eine ganze Perspektive von Büchern zu erblicken, welche zum Teil im gegnerischen Sinne unendlich viel Missverständnis und Ungerechtigkeit, aus begeisterter Stimmung aber auch ebensoviel phantastische Übertreibungen und haltlose Folgerungen zu Tage fördern würden. In dieser Beziehung dürfte man das Buch wohl ein „gefährliches" nennen; doch enthält es nicht allein soviel Vortreffliches, es ist auch auf einer so bedeutenden Wahrheit aufgebaut, dass man, wenn man es einem grösseren Leserkreise anzeigen will, nichts Dringlicheres zu thun haben sollte, als von ihm selber die Gefahren möglichst im voraus mit aller Ehrlichkeit abzuwehren, welche ihm aus den eigenen Wirkungen auf Freund und Feind erwachsen könnten, und so dafür zu sorgen, dass man vor allen Dingen gegen die grossen Vorzüge und den wahren Wert der Arbeit volle Gerechtigkeit übe.

Übrigens zieht der Verfasser selbst für die Zahl seiner Beurteiler gleich eine Schranke, indem er mit Recht behauptet, dass, „wer nicht mit Schopenhauers Philosophie vertraut ist, unmöglich den Sinn seiner Darlegungen erfassen" könne. In der That ist dies die unumgängliche Voraussetzung, dass man mit dem Verfasser die Lehre des Frankfurter Weltweisen von dem Wesen der Musik als Grundwahrheit anerkennt; denn hierauf beruht all seine weitere Auffassung und Betrachtung der musikalischen Ausdrucksweisen. Diese Schranke aber ist insofern doch wiederum keine Beschränkung für die Gültigkeit seiner Arbeit, als ja der grösste Vertreter der Musik als Ausdruck selber, Richard Wagner, wie der Begriff der Musik als Ausdruck überhaupt, auf derselben metaphysischen Erkenntnis fusst, nämlich: dass die Musik nicht das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, also gleich den Ideen: Objektivation des Willens sei. Wagner setzt im Anschlusse an Schopenhauer: „Ein Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während es in jenen Künsten erst durch das Erkennen vermittelt dargestellt wird." „Nicht stumm hat sich der Wille (beim Musiker) vor der Anschauung zurück zu halten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewusste Idee der Welt." So fasst auch der Verfasser den geheimnisvollen metaphysischen Vorgang der Objektivation des Willens in der Musik in dem Wagner nachgebildeten kürzeren Begriff: die Musik als tönende Weltidee.

Drückt nun die Musik als solche den Willen selbst in ideeller, d. i. künstlerischer Weise aus, so müssen weiterhin auch alle einzelnen Bewegungen dieses Willens in bestimmten musikalischen Bewegungen, melodischen Formen, zum Ausdruck kommen. Es kann keine Willkür in der „Erfindung" und Anwendung dieser Bewegungen herrschen. Absolute Genialität tritt in Wirkung. Was der Wille will, das muss die Musik dar-

Digitized by Google

stellen, die ihn ja völlig adäquat „objektiviert". Dieser Scbluss, welcher dem Verfasser zum Schlüssel bei seiner ganzen Arbeit gedient hat, ist richtig, wenn die Voraussetzung richtig ist: und dies ist in der That die grosse Wahrbeit, deren kühn durchgeführte Erkenntnis in diesem Buche vor allem unbedingte Anerkennung verdient. In dieser Wahrbeit besteht sein bleibender Wert, auch wenn im übrigen alles darin falsch wäre!

Das ist es nun keineswegs; vielmehr findet man im Lichte der Grundwahrheit auf allen Seiten beacbtenswerte, nicht nur geistreiche, sondern den Geist bereichernde Bemerkungen und Hinweise. Wenn etwas dabei bedenklich ist und manches an sich und im Grunde ganz Richtige doch schliesslich als irreführende Abweichung von der Wahrheit erscheinen lässt: so liegt dies in der notgedrungenen Art der Mitteilung, der Verständlichung metapbysiscber Dinge und Vorgänge durcb unsere begriffliche Verstandessprache. Schopenbauer sagt: „Die Frage, was ist das Leben? beantwortet für die Anschauung jedes Kunstwerk; die Musik aber tiefer als alle anderen, indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Spracbe, die jedoch in die Vernunft unübersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens ausspricht." Dies Wort führt der Verfasser selbst gleich anfangs an, und er unterlässt es aucb nicht, immer wieder die Missdeutung von sicb abzuweisen, dass er etwa „die Musik in mecbanische Bestandteile zerlegen" wolle, da doch jedes Kunstwerk ein Organismus sei (S. IX.); oder dass er je könnte vergessen haben, „wie alle vernünftige logische Erkenntnis, die mit Begriffen arbeitet und mit Schlüssen schafft, nicht fähig sei, die Tiefen eines Kunstwerkes, zumal gar eines musikalischen, zu erfassen und zu verstehen", so dass auch seine eigene „Anwendung der wissenschaftlichen Methode auf bestimmte melodiscbe Motive, weil eben die Zuhilfenahme von Begriffen unabwendbar notwendig war, immer nur in mehr oder weniger indirekter Weise geschehen konnte." (S. 328.) Nur ist es dem Verfasser, trotz all seines Bewusstseins von der Discrepanz zwischen dem metaphysischen Wesen der Musik und dem begrifflichen Mittel der Sprache zur Mitteilung darüber, eben docb noch oft genug als unvermeidliches Übel widerfahren, etwas von musikalischen Dingen auszusagen, was an Stelle ihres Willens- und Gefühlsinhaltes einen Erkenntnis- oder Verstandesinhalt setzt, oder doch einen solchen, der bereits in die Welt der Anschauungen gehört, wie ihn erst das „Programm", im Falle Wagners: das Drama, in den reinen Willensausdruck hineinträgt.

Als ein Beispiel, dass es eine „vollkommene Musik" gebe, welche also den Willen in jedem Ton und Intervall „völlig adäquat objektiviert", erläutert der Verfasser vor allem das Vorspiel zum „Rheingold", indem er ganz richtig von der Behauptung ausgeht, diese Musik könne nicbt nur die äusserliche Bewegung eines Gewässers in zunehmender Schwellung schildern, sondern nach dem metapbysischen Wesen dieser Kunst, wie wir

Digitized by Google

dies auch in dem viel gewaltigeren Eindruck eines bedeutsamen, geheimnisvollen Vorganges beim Anhören sicher verspüren, drücke sie vielmehr im Grunde die schöpferische Willensbewegung selber aus, die auch im Gewässer lebt, hier jedoch, als am Beginne eines Dramas, das nach Wagners eigenem Wort „Anfang und Ende der Welt" enthält, eben das Werden dieser Welt, der aus dem Wasser entstehenden Welt des Mythos, in steigender Verdeutlichung bis zur Erscheinung der Gestalten und dem Ertönen des Wortes zum unvergleichlich vollkommenen, d. h. genialen Ausdruck bringt. — Soweit kann man wohl gehen, wenn man das Geheimnis der Musik durch die Sprache und mit Hilfe der Bedeutung des Dramas deuten will; aber zu weit geht der Verfasser im Drange der grösstmöglichen Verdeutlichung seiner Erkenntnis, wenn er nun auch die einzelnen musikalischen Abschnitte des Vorspiels spezialisiert als bestimmte (tönende) Erscheinungsmomente der Schöpfung, nämlich das progressiv-periodische Auftreten der Flora und der Fauna, um endlich bei der Entstehung des Menschen anzulangen. (Wagner aber hat gerade sein „Rheingold" scherzend ein Stück genannt, worin gar keine Menschen vorkommen!) Dabei hatte der Verfasser selber vorher (S. 68) treffend gesagt: „Die Darstellung des Historischen ist nicht Aufgabe der Musik; sie hat das Ewige auszudrücken," und hinterdrein (S. 102) stellt er die Warnungstafel auf: „Es wäre gänzlich verfehlt zu glauben, Richard Wagner habe mit Bewusstsein die vier Weltperioden musikalisch darstellen wollen." An diese beiden Wahrheiten muss man sich als Massstab halten, wenn man in seinen allzukühn ausgesprochenen Deutungen den auch ihnen zu Grunde liegenden Wahrheitsgehalt gleichfalls noch erkennen will.

Am besten gelingt ihm die unendlich schwierige, oft schier unmöglich dünkende begriffliche Erklärung metaphysischer Dinge bei der Charakterisierung der einzelnen Intervalle; was denn auch das wichtigste ist und uns zur Beglaubigung seiner These schon genügen darf. Hier sind grosse einfache Grundzüge gegeben: die Urbewegungen des Willens im musikalischen Ausdruck, aus denen sich alle weiteren Formen, alle Melodik erst zusammensetzt. Hier lässt sich von vornherein, der natürlichen Empfindung durchaus entsprechend, als Grundsatz feststellen, dass die aufsteigenden Intervalle — Schopenhauerisch ausgedrückt — eine Willensbejahung — als Verlangen, Streben, Fragen, Erwarten, Entschliessen, Erzielen — ausdrücken, die absteigenden dagegen (was schon nicht so leicht richtig zu verstehen) eine Willensverneinung in ihren verschiedenen Schattierungen, und zwar derart, dass, je kleiner das Intervall ist, um so individueller, intimer, intensiver die darin sich ausdrückende Empfindung oder Willensregung, die kleine Sekunde nach oben also das innigste Sehnen, nach unten den schmerzlichst gepressten Seufzer ausdrückt (Sehnsuchtsmotiv im Tristan, Frohnmotiv im Ring). Wenn der Verfasser diese Urbewegungen

Digitized by Google

der Intervalle demgemäss kurz in Werde- und Vergeh-Motive scheidet, so darf man auch das noch, in dem seiner Arbeit innewohnenden tiefen und wahren Sinne, als möglichst vielsagende Bezeichnungen gelten lassen. Ein Wort musste gefunden werden, und diese hier lauteten eben noch einfach genug, da es denn doch überall die grosse Schwierigkeit bleibt, die Bestimmtheit des Begriffs mit dem Umfassenden, den unendlichen Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks zu vereinen. Aber wiederum verleitet ihn die durch den Eingriff der Verstandesthätigkeit einmal angeregte und bestimmte Phantasie zu weit, wenn er danach etwa das „Entsagungsmotiv", welches in der Phrase Loges von „Weibes Wonne und Wert" zu einem erheuchelten Hingebungsmotive geworden ist, auf das „Dahinsterben der Gebärenden" vorausdeutet, oder schon in den ersten Stimmlauten des „Ringes", deren Nixenjauchzer „Weia Waga" bereits einen ersten Ausdruck des „Todesbewusstseins" sehen möchte; obwohl Nixen nicht sterben. Da muss man schon sagen: eine überaus tiefe Grundwahrheit hatte ein all zu tiefes Deutungsverfahren zur Folge.

Die letztere Kühnheit ergab sich übrigens daraus, dass die vollständige Phrase des Nixengesanges eine Verbindung der ab- und aufsteigenden Melodik, also: Vergeh- und Werdemotiv, enthält, worin der Verfasser eben den Ausdruck des vollen Daseinsbewusstseins, des Lebens im engeren Sinne, des bewussten menschlichen Lebens, im Gegensatz zum aufblühenden und wieder verschwindenden Naturleben, damit also auch des der Natur fehlenden Todesbewusstseins erblickt. Er nennt solche melodische Verbindung: Lebmotiv, dann aber auch: Erkenntnismotiv, und stellt ihnen die Webmotive gegenüber, welche die auf- und absteigende Melodik aufweisen, und mit den Erkenntnismotiven verglichen als reine Willensmotive erscheinen. Diese Melodik dient im „Ring" z. B. zum Ausdruck der Naturvorgänge der Wasserbewegung, des Gewitters, des Regenbogens, des Lenzsturms, aber auch der impulsiven Gemütsbewegungen des Menschen. Ich würde mich wohl leichtfertig damit begnügt haben, in der nach oben sich wölbenden Tonwelle schlichtweg eine zeitweilige Erhebung, in der nach unten gleichsam schöpfenden eine entsprechende Vertiefung zu sehen, welche Begriffe ja nicht minder viel umfassen können und gleichfalls schon den Gegensatz von natürlicher und geistiger Bewegung andeuten mögen. Allein man kann ebensowohl die genugsam knappen Bezeichnungen als Web- und Lebmotive gelten lassen, wenn es auch sonderbar erscheinen mag, dass die Nornen nicht im Web-, sondern im Lebmotiv weben. Aber das wäre eine äusserliche Auffassung der Bedeutung, wovor zu warnen ist; in der That, so darf der Verfasser entgegnen, handelt es sich bei den Nornen um das Leben, nicht um das Weben, und zwar um ein Leben im Lichte der „Erkenntnis", sofern die Nornen weben, was Erda weiss. Auch

Digitized by Google

dies klingt allerdings, so in Worten ausgedrückt, sehr künstlich, aber nur eben die Wortsprache ist daran schuld; der dem musikalischen Ausdruck abgelauschte innere Sinn ist nicht unrichtig erfasst. Nur kann ihm jedermann einen anderen „Namen" geben, wovon der eine glücklicher gewählt erscheinen mag als der andere, derjenige der Erkenntnis-Motive aber, so scheint mir, leider ein minder glücklicher war, weil er gerade die meisten Missverständnisse hervorrufen kann. Mit der Erkenntnis hat die Musik an sich, wie überhaupt alles Metaphysische seinem Wesen nach, nichts zu thun, und der Verfasser bemüht sich auch redlich, immer wieder zu versichern, dass es sich bei der ab- und aufsteigenden Melodik gar nicht eigentlich um Erkenntnis als solche, sondern um den „von der Erkenntnis beeinflussten Willen", aber immer um den Willen handle. „Erkenntnismotiv ist also eigentlich nur im übertragenen Sinne zu verstehen" (S. 260). Es gelingt ihm jedoch hier entschieden am wenigsten jene allzunaheliegende Gefahr zu vermeiden, bei seinen weiteren Deutungen zu viel bewusstes Denken in die Musik hineinzulegen. Es ist, als hätte der Begriff „Erkenntnis" der Gedankenwelt das Thor aufgeschlossen. So z. B. wenn er schon die grössere Stabilität der ab- und aufsteigenden Motivformen daraus erklärt, dass die Erkenntnis einen („ich möchte fast sagen") mathematischen Wert habe; oder wenn er einmal meint, in dem sog. „tragischen Motive" (z. B. Tagesmotiv im Tristan) überschreite der beginnende grössere Abstieg schon die „immanente Individualität in der Erkenntnisrichtung"; denn „zur Erkenntnis der Weltentragik" sei „ein über die individuellen Bedürfnisse hinausgehendes Nachdenken notwendig" (S. 263); oder wenn er gar in Brünnhildes gleichfalls ab- und aufsteigender Gesangsmelodie „Ewig war ich, ewig bin ich" den Sinn findet: „Ein Weib wird sich dessen bewusst, was es sonst nur liebend empfindet, für die Gattung zu leben und in ihrer Erhaltung zu verblühen und zu vergehen" (S. 269). Das ist alles doch nicht mehr der Sinn des „Lebmotives", sondern bestenfalls ein Sinn des dramatischen Momentes, den der Verfasser hineindenkt, aus der wiederum richtigen Intuition freilich, dass auch dieses Moment ein Ausdruckserzeugnis jener tiefsten Willensregung ist, welche an sich, einzig und allein, in dem musikalischen Motive ihren, von aller Erkenntnis, allem „Sinn" freien, unmittelbaren, eben musikalischen Ausdruck gefunden hatte. Dass der Verfasser seine Deutung, wie weit sie begrifflich ausschweifen möge, nur so gemeint wissen will, bezeugt er wiederum gegen Schluss dieser ganzen Betrachtung (S. 319): „Meine Erkenntnismotive sind somit keine Vernunftsprache oder etwas dieser Entsprechendes, sondern sie reden die durch die Vernunfterkenntnis hindurchgegangene und vermittelte Gefühlssprache. Eine Musik der abstrakten Erkenntnis giebt es nicht und wird es nie geben, weil es keine geben kann!"

Wir müssen zugeben: von den einfachen Intervallen aus war der weitere Schritt zu der Verbindung auf- und ab- oder ab- und aufsteigender Intervalle, im Hinblick auf die Möglichkeit begrifflicher Deutungen, schon an sich bedenklich. Wie oft ist es nicht einmal sicher, ob ein solches Motiv vorliegt, oder ob nicht vielmehr die einzelnen Intervalle zu anderen Verbindungen, zur vorhergehenden oder nachfolgenden Melodik gehören. Insbesondere aber tritt hiermit schon die Schwierigkeit ein, dass die Melodik, als aus einzelnen musikalischen Teilen zusammengefügt, zwar scheinbar der menschlichen Sprache in ihrer Aufeinanderfolge verbundener Silben, Worte, endlich Sätze gleicht, doch aber eben als Musik gar nicht mit den sprachlichen Zusammensetzungen sich deckt. Der Verfasser war etwas verwegen, auch nur in der Form des Vergleichs zu sagen: „Die Musik setzt sich aus Intervallen zusammen: das sind die Silben des Satzes.“ Nein, sie sind ihrem Wesen nach ganz etwas anderes als unsere Silben und Sätze! Auch wenn in der musikalischen Deklamation, soweit sie nicht nur accentuierte Rede, sondern Melodik ist, Intervall und Wortfolge sich zu einem und demselben Ausdruck verschmelzen, so bleibt doch, immer dem Wesen nach, die Wortfolge und die Tonfolge zweierlei, immer drückt die Wortfolge etwas Begriffliches, Logisches aus, die Tonfolge aber die dem zu Grunde liegende, an sich aber ganz selbständige, metaphysische Willensbewegung oder reine Empfindung. Ist doch auch innerhalb der Sprache selbst ein grosser Unterschied, ob ich nur das einzelne Wort auf mich wirken lasse, oder dasselbe in einer ganzen Satzverbindung. Das Wort „Citrone“ zieht uns das Wasser im Munde zusammen, und das Wort „Eingeweide“ löst uns noch unangenehmere Gefühle aus; einigermassen verschieden davon sind aber doch die Empfindungen, welche diese Worte in uns erregen in den Versverbindungen: „Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?“ und „Es siedet mir, es brennt mein Eingeweide: nur, wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich leide!“ — Hier kommt etwas zur Mitwirkung, was als poetische Stimmung dem musikalischen Gefühlselemente sich bereits sehr nähert; und es ist auch das Gefühl, was wirkt, nicht der Begriff, das Wort. Eben diesen Gefühlen Worte zu leihen, ist des Dichters Sache, und hat man mit Gefühlsausdrücken zu thun, wie in der Musik, dann wird eine „adäquate“ Übertragung in Worten dem nur mit begrifflichen Mitteln operierenden Deuter, dem Denker also allein, niemals völlig gelingen können; er wird, wohl oder übel, so gut er kann, immer ein wenig phantasierender Dichter werden müssen. Wagner gestand dies Beethovens Musik gegenüber zu werden, wenn er meinte, man könne nur im Tone des Enthusiasmus davon reden; wogegen Goethe z. B. in der Vorrede zur Farbenlehre selbst den rein anschaulichen Dingen gegenüber die erläuternden Figuren, welche gleichfalls „Begriffe“ darstellen, bezeichnet als „sym-

Digitized by Google

bolische Hilfsmittel, hieroglyphische Überlieferungsweisen, welche sich nach und nach an die Stelle des Phänomens, an die Stelle der Natur setzen und die wahre Erkenntnis hindern, anstatt sie zu fördern". Er bekennt aber zugleich, ihrer nicht entbehren zu können; und gerade in dieser Lage war der Verfasser auch mit der Wortsprache. In seiner grossen Ehrlichkeit kann er weder die Notwendigkeit der Phantasiehilfe ganz verleugnen, noch aber in seinem ernsten Eifer von den Mühen ablassen, das zu bleiben, was er in diesem Buche sein will: der Denker. Daraus ergeben sich gerade die gewissen Übelstände, die ihm die unbedachten Vorwürfe der vielen zuziehen werden, welchen der eigentliche Sinn seiner Arbeit verschlossen blieb.

In Wagnerischen Kreisen hatte man schon vor mehr als einem Jahrzehnt sich damit beschäftigt, im gleichen Sinne Parallelen des musikalischen Ausdrucks aus Wagners Werken zusammenzustellen, mehr oder minder auffällige ähnliche Ausdrucksformen für verwandte oder gleichartige Willensmotive, als Belege für die Wahrheit der Lehre von der Musik als Ausdruck; und als ich diese Sammlung mit Erläuterungen zu versehen hatte, wie sie nun seit Jahren in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht werden, da fand ich mich genötigt, von einer „wissenschaftlichen" Form ganz abzusehen, sondern zu versuchen, im Anschluss an die zu Grunde liegenden Dichtungen, selbst mehr in der Weise des Dichters oder mit der Phantasie und auf die Phantasie zu wirken. Viele unserer Funde stimmen genau überein mit dem vom Verfasser behandelten Stoffe, wie auch früher schon mit den noch verstandesmässigeren Darlegungen des Dr. Steinfried, den der Verfasser öfters mit Recht wieder citiert. Nur kommt es mir so vor, als ob die von uns gewählte Weise der Erläuterungen wohl von manchem gar nicht verstanden, aber doch weniger missverstanden werden könnte, als der Verfasser. Ich will damit nicht sagen, dass dies ein absoluter Vorzug sei, aber es ist angenehmer! Der Vorzug für den Verfasser besteht jedenfalls darin, dass seine Weise von vornherein eine grössere, geistreichere und staunenswertere Arbeit bedang; und dass er diese vollauf geleistet hat, und damit ein Werk, das ein bedeutungsvolles ästhetisches Thema sehr ernstlich und sehr anregend der Aufmerksamkeit des Nachdenkenden geradezu aufdrängt, das muss ihm gerechterweise nachdrücklich zugestanden werden, zugleich aber auch betont, dass es wohl ein Werk für musikalische Menschen ist, aber durchaus nicht für Musiker!

Der Musiker ohne Talent (freilich müsste er ebensowenig Verstand wie Talent haben!) könnte zu dem unseligen Einfall verführt werden, danach zu „komponieren", im Wahne, nun müsse er doch die „vollkommene Musik" ebensogut schaffen können wie Wagner! — Der Musiker mit Talent dagegen wird, von seinem Standpunkt aus mit vollem Recht, die ganze Arbeit

Digitized by Google

abweisen und sich gar nicht darum kümmern, weil ja doch die Musik, die er „aus eigener Inspiration“ schaffe (das ist aber gerade der Ausdruck des Willens, um den es sich handelt!), „ganz etwas anderes“ sei, als diese auf Begriffe gezogene und auseinander gezogene, wunderliche Kunstsprache im Leb- und Web-, Werde- und Vergeh-, Willens- und Erkenntnismotiven! Wozu aber der Musiker das Recht seines Könnens hat, dazu haben wir anderen nicht das Recht unseres Missverständnisses. Wir müssen das merkwürdige Buch durchaus ernst nehmen und nur, um ihm gerecht zu sein, das eine stets festhalten, was der gegenwärtige Rektor der Berliner Universität in seiner Antrittsrede über die Auffassung der griechischen Kunst einfach so ausgedrückt hat: „Bei dem Versuch, auf das hinzudeuten, was dabei fassbar sein könnte, geraten wir auf andere Worte“ — aber auch das andere, was schon Goethe in seinem „Winckelmann“, er gleichfalls nur in Bezug auf den klassischen Beurteiler bildender Kunst gesagt, und was soviel mehr für das metaphysische Wesen der Musik Geltung hat:

„Er sieht mit den Augen, er fasst mit dem Sinn unaussprechliche Werke; und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendet Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, zu dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muss Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.“



Digitized by Google



ARTHUR SEIDL'S „WAGNERIANA“

II. und III. Band
besprochen
Von Wilhelm Klatte-Berlin

Die Wagnersache hat eine Unmenge Federn in Bewegung gesetzt. In Büchern und Broschüren, in längeren und kürzeren Zeitungsartikeln haben die Wagnerkämpfer das Wort des Meisters auszubreiten sich gemüht. Die Bücher- und Broschürenschreiber waren gut dran; sie konnten ausführlich, auf breiter Grundlage vorbringen, was sie über des Meisters Wesen und Wirken zu sagen wussten. Die Pioniere der Zeitung hatten weniger behagliche Arbeit. An ihre Schlagfertigkeit, an ihren Eifer und ihre Bereitwilligkeit stellte der Kampf hohe Anforderungen. Wenige haben auf diesem vorgeschobenen, die Kraft arg aufreibenden Posten so treu, so unentwegt mut- und begeisterungsvoll gekämpft, wie Arthur Seidl. Für deutsche Kunst! heisst sein Panier, deutsche Kunst im Sinne des grossen Bayreuthers. Sein Deutschtum ist nicht das „Deutschtum der Grenzpfähle und Scheuklappen, sondern ein weitsichtiges geistiges Deutschtum der reinen und idealen Menschlichkeit, ein Germanentum, das uns nicht etwa aus dem grossen Kulturzusammenhang ausschliesst, von den anderen Nationen abscheidet, sondern unter bewusster Feststellung der beiderseitigen Grenzen und in kräftiger tonangebender Eigenart, lebendig führend sich in das grosse Völkerkonzert des civilisierten Europas mit eingliedert“.

Man bekommt Respekt, wenn man nur die Arbeitsleistung überdenkt, die in den drei stattlichen Bänden steckt. In einem Zeitraum von etwa anderthalb Jahrzehnten wurde sie vollbracht. Hundertfach verschieden sind die Anlässe, welche Seidl auf den Kampfplatz rufen; die Prinzipien seiner Waffenführung sind stets die gleichen, sie sind hervorgewachsen aus der tiefgründigen Auffassung, dem allseitigen Begreifen des gesamten Wagnerwerkes als einer epochalen Kunst- und Kulturerscheinung. Schon in seiner Broschüre „Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?“ weist Seidl nach, dass es kaum ein Gebiet des geistigen Lebens giebt, für welches sich nicht irgend etwas Grundsätzliches aus dem Ideenkreise Wagners ableiten lässt. Und auf Dinge der Kunst, auf Theater und Musik zumal, trifft das wohl in erster Linie zu. Die Hauptgesichtspunkte der Betrachtung sind bei Seidl also stets dieselben, und so mannigfaltig die betrachteten Gegenstände sein mögen, es ergeben sich überall Zusammenhänge, mehr oder minder deutlich sind die Fäden organischer Verbindung überall aufgezeigt. Es hat seine Berechtigung, wenn Seidl in einem der Vorworte von seiner Arbeit behauptet, es sei mehr Aufbau darin, als in manchem strengen System, und mehr zusammenfassendes Wesen, als man beim ersten flüchtigen Blick auf das Kunterbunt des Inhaltsverzeichnisses wohl vermuten dürfte.

Ich will versuchen, von dem Inhalt der mir vorliegenden beiden Bände II u. III. (Über Band I siehe „Die Musik“ Heft, I, S. 84) ein Bild zu geben.

Den II. Band leitet ein ziemlich umfangreicher Aufsatz „Über musikalische Erziehung“ ein. Nicht von der musikalischen Erziehung unserer Dilettanten in Haus und Schule spricht Seidl, sondern er unterzieht das „Problem der Musikerbildung und Tonkünstler-Erziehung“ einer ernsthaften, anregenden Betrachtung. Drei Dinge

bemängelt er an der heutigen Konservatoriumserziehung: das einseitige Hervortreten des antiquarischen Elements, dann das Mechanisieren der Tonkunst, wie es in dem als Selbstzweck betriebenen, rein virtuosen Instrumentalspiel hervortritt, und endlich das Fehlen einer historisch-theoretischen, bezw. litterarisch-ästhetischen Durchbildung. Die hieraus sich ergebenden Reformvorschläge, nämlich ad 1 jüngere, befähigte Künstler nach Art akademischer Privatdozenten Vorträge über gewisse Gegenstände halten zu lassen, ad 2 mit der gesanglichen Ausbildung zu beginnen und sie zur Grundlage für alles weitere Studium zu machen (da „das moderne Klavier geradezu als der widersinnigste Ausgangspunkt zu einer gesunden und heilsamen musikalischen Erziehung erscheinen muss") sowie schliesslich ad 3, dass der Zögling „während seiner musikalischen Entwickelung auch eine Zucht und Bereicherung seines Gemütes an sich erfahre" — dies alles ist wohl schon hier und da gefordert und als dringend wünschenswert hingestellt, leider aber auch so gut wie garnicht von denen, die es anging, beachtet worden. Es ist seltsam, dass die Reformprediger des musikalischen Unterrichts immer wieder in den Wind reden müssen, trotzdem ihre Forderungen so einleuchtend sind und man ihnen wahrlich nicht den Vorwurf der praktischen Undurchführbarkeit machen kann. Dess zum Beweis blättere man einmal vom ersten zum letzten Aufsatz des zweiten Bandes. Er behandelt Friedrich von Hauseggers Leben und Streben nach Briefen von ihm selbst. In diesen höchst anregenden Schriftstücken des Grazer Musikästhetikers wird neben manchen anderen interessanten Themen auch das Kapitel der musikalischen Erziehung mehrfach berührt. Und da teilt Hausegger dem Freunde denn mit, dass er den eignen Sohn selbst nach den Reform-Ideen, die auch Seidl vertrete, erzogen habe. Nun, und nach dem Erziehungs**produkt** zu urteilen, das in dem trefflichen Dirigenten und hoffnungsvollen Tondichter Siegmund von Hausegger aller Welt rühmlichst bekannt ist, **kann** die Methode keine üble sein.

Nach der bedeutsamen allgemeinen Einführung, deren Thema also im Schlussaufsatz, den Band beziehungsreich abrundend, wieder durchklingt, hebt der eigentliche Hauptinhalt des zweiten Bandes an, der sich betitelt: „Von Palestrina zu Wagner." Dieser Titel ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob hier die musikgeschichtlichen Phasen der drei Jahrhunderte vor Wagner im Zusammenhange betrachtet worden wären. Grössere musikhistorische Zeitabschnitte hat Seidl in den vorliegenden Bänden überhaupt nicht behandelt. Wie es die oben angedeutete Entstehung der ganzen Aufsatzsammlung von selbst erklärt, sind es grösstenteils durch musikalische Tagesereignisse gegebene Themen, welche bald kürzer, bald ausführlicher, immer aber in ernster, von idealer Kunstanschauung getragener Weise bearbeitet worden sind. Auf Palestrina kommt Seidl zu sprechen in einem eingehenden Artikel über die von Franz Xaver Haberl 1874 gegründete Regensburger Kirchenmusikschule. Er führt hier den Nachweis, dass die cäcilianischen Bestrebungen sich in Anschauungen bewegen, die Wagner schon 1840 (siehe: Ges. Schr. II, 307) vertreten hat. Dass Wagner auch eine von Haberl lebhaft gerühmte Vortragsbearbeitung des „Stabat Mater" von Palestrina lieferte, ist bekannt. Der Heros Bach ist nur mit einem kurzen Aufsatz gestreift worden, mit der mehr an das Äusserliche und Zufällige sich haltenden Kritik einer Dresdener Aufführung der H-moll-Messe. Auch Händel ist nur ein Artikel gewidmet; er beschäftigt sich mit der Chrysanderschen Bearbeitung des „Herakles". Gleichfalls ganz flüchtig wird das Thema Gluck berührt, während der Autor über Haydn und die „Schöpfung" mancherlei Anregendes vorbringt. In ein paar Kapiteln „Mozart" spricht Seidl beherzigenswerte Dinge aus zur viel umstrittenen Frage der „historischen Treue" in der musikalischen Reproduktion (er hält die Durchführung einer wahren Stiltradition für unmöglich; sie treffe in Wirklichkeit doch nie das unzweifelhaft Richtige). Daneben bietet er einen liebevollen Versuch, dem Textbuche der „Zauberflöte" zur rechten

Digitized by Google

Würdigung zu verhelfen. Bei Gelegenheit des „Jubiläums eines berühmten Liedes" (Schillers Ode an die Freude) wird von Beethoven und seiner „Neunten" gesprochen, freilich auch hier wieder unter nach meiner Ansicht allzuweit gehender Rücksichtnahme auf einen Dresdener „Einzelfall", der für die meisten Leser heute Schall und Rauch ist. Heinrich Marschner ist ein ziemlich umfangreiches Kapitel gewidmet. Der „Hans Heiling"-Komponist fühlte sich bekanntlich am Ende seines Erdenwallens arg zurückgedrängt von Wagner und seinem Anhang. Dass sich einmal ein Wagnerianer von echtem Schrot und Korn um seine Ehrenrettung mühen würde, hat er sich gewiss nicht träumen lassen. Zu den interessantesten und wertvollsten Partieen des zweiten Bandes gehört der Abschnitt „Das Robert Schumann-Problem". Bereits in der feinsinnigen Besprechung der Manfred-Musik legt Seidl dar, dass in Schumann „ursprünglich schon die Grundprinzipien der neudeutschen Schule im Sinne einer poetischen Wiedergeburt der Tonkunst entscheidend vorgebildet lagen". In dem bedeutsamen Essay: „Schumann und die Neudeutschen" fixiert er dann genauer die Stellung Schumanns, des Vorläufers „Johannes" zum Messias (Wagner) und zu seinen Aposteln. Diese sehr einlässliche Arbeit bildet einen der wertvollsten Teile der „Wagneriana" nicht nur, sondern gehört mit zum Bemerkenswertesten, was über das Thema überhaupt geschrieben worden ist. Mit dem „Phänomen Hektor Berlioz" beschäftigen sich vier Artikel, welche von den grossen Symphonieen und dem Requiem handeln. Neben manchen treffenden Bemerkungen über die Eigenart des grossen Franzosen finden sich auch Hinweise auf das Verhältnis Wagners zu Berlioz, das innerlich nicht so gegensätzlich war, wie es äusserlich den Anschein hatte. Vier weitere Aufsätze tragen die Gesamtüberschrift „Franz Liszt zu Ehren". Der Autor giebt darin seiner wohlbegründeten Verehrung für den edlen Künstler in warmen Worten Ausdruck. Über Brahms und Bruckner, die beide eine gerechte Würdigung erfahren, geht es zu Robert Franz. Mit ihm stand Seidl in enger persönlicher Beziehung. Er ist deshalb in der Lage, aus mündlichen und schriftlichen Äusserungen des Komponisten mancherlei mitzuteilen, was zur Vervollständigung des Bildes vom „Fixstern musikalischer Lyrik", ausserordentlich wertvoll ist. Das Verhältnis Wagners zu Robert Franz findet sich hier zum erstenmale voll aufgeklärt. Ein paar kürzere Aufsätze beschäftigen sich weiterhin mit Gesangskunst im allgemeinen und Adelina Pattis Gesangskunst im besonderen, ferner mit der Inscenierung des „Sommernachtstraums", wobei Seidl sich gegen jede musikalische Begleitung wendet, und mit der Zwischenaktsmusik, die er unter vielfachem Hinweis auf Liszts Ausführungen zu diesem Thema unbedingt beseitigt zu sehen wünscht. Und wenn ich des ferneren noch die liebevoll geschriebenen Gedenkartikel und Nekrologe auf Peter Cornelius, Hans von Bülow und Richard Pohl, sowie eine warme, echt Seidlsche (leider nur zu kurze) Charakterisierung des prächtigen „Weihnachtsmysterium" von Wolfrum erwähne, so wäre damit der umfangreiche Stoff des zweiten Bandes in grossen Zügen skizziert.

Die „Wagner-Nachfolge im Musikdrama" bildet den Inhalt des dritten und letzten Bandes der „Wagneriana". Er ist sehr bunt; zur guten Hälfte besteht er aus aneinander gereihten Besprechungen von Opernpremièren. Der Titel dieses Bandes ist wiederum nicht ganz wörtlich zu nehmen, denn gerade eine Reihe der wichtigsten Erscheinungen aus der Geschichte des nachwagnerischen Musikdramas, — wie Cornelius, Strauss, Schillings, Thuille, Pfitzner — fehlen gänzlich darin. Seidl konnte freilich im Vorwort auf seine vier Vorträge über den „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" [Berlin, Harmonie-Verlag] hinweisen; gleichviel, die Lücke macht sich hier doch bedauerlich fühlbar. Über den grösseren Teil dessen, was sonst nach Wagners Tode an musikalischen Bühnenwerken geschaffen wurde, bekommt man einen interessanten Überblick. Draeseke, Grammann und Sandberger finden zunächst Erwähnung als „zwischen Schumann und Wagner" stehend. Dann

Digitized by Google

folgt die eigentliche „Wagner-Schule" (Kistler, Sommer, Ritter etc.), der sich experimentierende und der Mode nachjagende „Pseudo-Wagnerianer" (Zöllner, Kretschmer, Goldmark etc.), sowie eine Reihe ausländischer Opernkomponisten (Gounod, Auber, Smetana, Verdi etc.) anschliessen. Quantitativ war der Ertrag auf dem Gebiete der Oper ja sehr gross, qualitativ freilich nur gering. Stoffwahl und Textdichtung lassen zumeist nur wenig vom Wehen des Wagnerschen Geistes verspüren; halbes Begreifen oder völliges Missverstehen seiner Ideen hat manch gut Gewolltes in der Wurzel getötet. Über die Einseitigkeit und Gedankenlosigkeit, die sich beim Aufsuchen von Opernsujets durchweg geltend macht, spricht Seidl mit Recht in sehr kräftigen Tönen. Den meisten habe es die bei Wagner dominierende „Erlösungsidee" angethan, mit der heute schlechterdings nicht mehr viel anzufangen sei. Diese „Erlösungskomponisten" vom „rechten Flügel der nach und nach versandenden Wagnerschule" verwirft Seidl ebenso energisch, wie die „Festspielkomponisten", die ohne besonders hergerichtete, höchsteigene Bühne nicht mehr auskommen zu können vermeinen. Er hält es durchaus mit dem radikalen linken Flügel und spricht sogar gelegentlich von der „Wagner-Versimpelung", der greulichen „Wagner-Verseuchung" und der daraus entstandenen „musikalischen Verblödung" Münchens. Und wie er gegen das stumpfsinnige „Wagner-Philisterium" zu Felde zieht, so wahrt er sich auch allerwege das Recht der selbständigen Meinung dem gegenüber, was aus dem Hause Wahnfried kommt; ja, er schlägt sich da, wenn es sein muss, ohne Bedenken auf die Seite der „allergetreuesten Opposition", so speziell in den Artikeln, die vom „Bärenhäuter" und vom „herzoglichen Wildfang" handeln. Schade nur, dass gerade diese letzten allzubreit auseinanderlaufen und dadurch an Wirkung einbüssen.

Eine ausgezeichnete, mit wahrem Bienenfleiss ausgeführte Arbeit in dieser, „Bayreuth und draussen" überschriebenen Reihe, vielleicht die beste, ist der aus dem Jahre 1886 stammende Aufsatz: „Das zehnjährige Jubiläum der Festspiele und die deutsche Presse". Die vielen charakteristischen Zeitungscitate, die Heinr. T. Finck in seiner handlichen Wagnerbiographie bietet, finden hier eine höchst interessante Ergänzung. Dass Seidl sich auch bei kritischer Betrachtung aussermusikalischer Kunst-Gebiete durch wagnerianische Anschauungsweise zu höheren Gesichtspunkten leiten lässt, dafür bietet auch der dritte Band Beläge, so namentlich mit den feinsinnigen „Betrachtungen zu einem Schillercyklus".

Doch genug! — Es lässt sich nicht bestreiten: der spätere, buchförmige Wiedersabdruck von Artikeln, die für das Tagesbedürfnis der Zeitung geschrieben sind, hat hinsichtlich des Formalen sein Missliches. Redewendungen, Bilder, Vergleiche, Hinweise etc. kehren da öfter wieder, und mehrfach schwebte mir denn auch beim Lesen ein „Mich dünkt, dass gedachtest du schon" auf den Lippen. Nebenbei macht einem beim fortlaufenden Studium des Werkes der in Fach-Kreisen ja allbekannte Arthur Seidl-Stil einiges zu schaffen (und ich will dem verehrten Autor ehrlich bekennen, dass ich den letzten Band nicht ohn' einige Magenbeschwerden zugeklappt habe). Aber die 1044 Seiten in continuo durchzulesen, hat ja ausser dem biereifrigen Referenten niemand nötig. Im Gegenteil: das Buch ist eine Sammlung von Gelegenheitswerken und seine beste Wirkung wird es ausüben bei g e l e g e n t l i c h e r Benutzung, als Informations- und Nachschlagewerk, vor allem aber als Wegweiser und Anreger, in welch letzterer Eigenschaft die „Wagneriana" auch solchen Kunstmenschen etwas sein können, die im übrigen gewohnt sind, auf Erscheinungen des geistigen Lebens sich „ihren eignen Vers" zu machen.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit einem Portät unseres Bayreuther Meisters sei die Serie der Beilagen zu diesem Bayreuth-Heft eröffnet. Wir glauben, unsern Lesern diese en face-Aufnahme als eine weniger gekannte bezeichnen zu dürfen, da die meisten Porträts den Meister im Profil zeigen. Durch die ungezwungene Haltung Wagners wirkt gerade diese Aufnahme ausserordentlich intim.

Die Peter Cornelius-Büste des in Frankfurt a. M. Ende der 80er Jahre verstorbenen Bildhauers Ludwig Bierling ist vom Künstler nach der Totenmaske modelliert worden. Bei der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Bierlings, bei dem auch eine Gluck-Büste zum Verkauf gelangte, wurde diese Cornelius-Büste mit nur einer Mark ausgeboten und für zwei Mark von Maximilian Fleisch, dem Direktor des Frankfurter Raff-Konservatoriums erstanden. Das photographische Atelier Theodor Bänder in Frankfurt hat jetzt Aufnahmen dieser Büste in verschiedener Grösse herstellen lassen. Da von Cornelius im allgemeinen Abbildungen in der Öffentlichung kaum recht bekannt sein dürften — ausser der Zeichnung Prellers, die den Gedichten des Komponisten beigegeben ist — so dürfte die lebensvolle Büste des feinsinnigen Künstlers, der mit Bülow, Alexander Ritter und Porges einer der wenigen opferfreudigen und thatkräftigen Kämpen war, die sich zu einer Zeit um die Fahne Wagners geschart, als unter diesem Zeichen noch keine Protektion und Selbstverherrlichung blühte, wohl allen Wagnerfreunden aufs höchste willkommen sein.

Zum Wohnhaus Wagners in Würzburg, in dem der damalige Chordirektor sein Jugendwerk Die Feen schrieb, sei auf Prof. Hermann Ritters erläuternde Worte in diesem Heft verwiesen. Wir benützen die Gelegenheit, die Wohnhäuser des Meisters in Dresden, Gross-Graupa, Penzing und Triebschen hier anzuschliessen.

Das Haus in Gross-Graupa bei Pillnitz bewohnte Wagner im Sommer 1846; eine Tafel am Giebel zeigt folgendes an:

In diesem Hause entwarf
Richard Wagner
im Sommer 1846 die Musik zum
„Lohengrin"

Der Meister hatte, so erzählte Ludwig Hartmann vor einiger Zeit in den „Dresdener Neuesten Nachrichten", im Sommer 1846 das Glück, durch den König einen dreimonatlichen Erholungsurlaub zu erhalten. Er zog aufatmend nach Gross-Graupa, „um in völligem Vergessen Stadt, Theater und Oper weit hinter sich zu lassen". Weiter heisst es in einem Briefe an Gaillard (21. Mai 1846): „Ich bin der erste Städter, der sich hier eingemietet hat; ich wohne in einem gänzlich unentweihten Dorfe, laufe, liege im Walde, lese, esse, trinke und suche das Musikmachen ganz zu vergessen."

Gross-Graupa liegt eine halbe Stunde weit, durch die herrliche alte Kastanien-Allee zu erreichen, von Pillnitz. Von Söbrigen geht man über einen Feldweg 25 Minuten. Kietz, der nachmals berühmte Bildhauer, hat Wagner in diesem Hause besucht, der bei Kietz' Ankunft eben mit einem breiträndrigen

Digitized by Google

Strohhut von den Porsbergen über das Feld kam. Die Worte Wagners, hier keine Musik zu machen, sind nicht erfüllt worden. In Graupa feilte er an der Lohengrin-Dichtung und skizzierte den Hauptteil der Musik. Noch sechs Jahre später, als Verbannter in der Schweiz, schreibt er such von einer Partie, die er von Graupa nach Dittersbach auf die schöne Höhe gemacht habe, über Vorder- und Hinter-Jessen und Lohmen. „Auch in Dittersbach habe ich gelohengrint."

Bekanntlich ging das Haus vor einiger Zeit in den Besitz des Pianofortefabrikanten Edmund Syhre in Dresden über, der, um einer Zerstückelung des Gutes bei Aufstellung der neuen Bebauungspläne vorzubeugen, beabsichtigt, das Grundstück einem der Wagner-Vereine oder einer ähnlichen Gesellschaft zur Pacht anzubieten. Auf diese Weise wäre die Möglichkeit gegeben, dass das Haus in seinem jetzigen Zustande der Allgemeinheit erhalten bliebe.

Das Dresdener Wagnerhaus, in dem der Meister in den Jahren 1847 (Ostern) bis 1849 (Mai) wohnte, war die Stätte, wo er den Lohengrin vollendete. Wagner arbeitete in dem Zimmer des zweiten Stocks, das sich über dem Balkonzimmer befindet. Bekanntlich ist das Haus das ehemalige Marcolinische Palais; heute dient es als Stadtkrankenhaus. An der Facade des Hauses hat sich seit 1847 nichts verändert. Eine Abbildung des Hauses ist bis heute nicht veröffentlicht worden. Wir danken die photographischen Aufnahmen dieser beiden Lohengrinhäuser der Liebenswürdigkeit des Dresdener Arztes Herrn Dr. H. Beschorner.

Das Wagnerhaus in Penzing, heute zu Wien XIII gehörig und in der Hadikgasse No. 72 gelegen, bewohnte der Meister in seiner schwersten Zeit 1863 bis 1864. Bekanntlich wurde an diesem Hause am 22. Mai d. J. eine Gedenktafel angebracht. Von dem Wiener Komponisten Felix Stöller in Anregung gebracht, von einer begeisterten Verehrerin Wagners, der ob ihres hohen Kunstsinnes bekannten Gräfin Mysa Wydenbruck-Eszterhazy unterstützt und gefördert und dem Bildhauer Professor Johannes Benk zur Ausführung übertragen, war es möglich, in dem kurzen Zeitraum von sechs Monaten das Projekt zu verwirklichen. Zur Feier hatten sich eingefunden: Der Direktor des Konservatoriums Richard von Perger, seitens der Gesellschaft der Musikfreunde Konzertdirektor Ferdinand Löwe, Sekretär Kaiserl. Rat Koch, Regierungsrat Dr. Steger, Vorstand Schneiderhan und Chormeister Heuberger namens des Wiener Männergesang-Vereins, Kammersänger Winkelmann, der Akademische Richard Wagner-Verein mit seinem Vorstande L. G. R. Schaumann und Chormeister Foll, die Protektorin Gräfin Wydenbruck-Eszterhazy, der Schöpfer Professor Benk, das gesamte Komitée, u. v. a. Im Namen des Komitées schilderte Herr Dr. Gotthelf die Schicksale des Meisters, seine hier verlebten Leidensstunden und deren Früchte, Obmann Kaiserl. Rat Mayer brachte alles auf die Gedenktafel Bezug habende zur Mitteilung. Als hierauf die Hülle fiel, sang der Akademische Wagner-Verein des Meisters, ‚Wach' auf, es nahet gen dem Tag'. Die aus Laaser Marmor gearbeitete Tafel enthält ein von Eichenlaub umkränztes Reliefbrustbild des Meisters und die Worte:

> Der Not entwachsen Flügel.
>
> In diesem Hause schuf 1863—1864 Richard Wagner während der trübsten Zeit seines Lebens an seinem sonnigsten Werke „Die Meistersinger".
>
> Von treuen Freunden gestiftet 1902.

Über das Triebschener Haus können wir uns weitere Hinweise ersparen. Jedermann kennt die entzückende Lage dieses Hauses am Vierwaldstädter See und weiss, dass hier Wagners bewegtes Leben nach so vielen Stürmen die erste beglückende Ruhe fand.

Zur diesjährigen Wiederholung des Fliegenden Holländer im Rahmen der Bayreuther Festspiele dürfte der Theaterzettel der Dresdener Uraufführung des genialen Jugendwerkes Wagners nicht ohne Interesse sein.

Das Bild Ferdinand Jaegers als Siegfried sei als Ergänzung zu Hans von Wolzogens Gedenkblatt für den verstorbenen Sänger beigefügt.

Das Programm der zweiten Palmsonntags-Aufführung der IX. Symphonie in Dresden unter Wagners Direktion sei als Erinnerungsblatt an die Dresdener Kapellmeisterzeit des Meisters angeschlossen. Bekanntlich führte Wagner an den Palmsonntagen der Jahre 1846 (5. April), 1847 (28. März) und 1849 (1. April) das grossartige Werk in Dresden auf. Dann ruhte die IX. Symphonie in Dresden volle neun Jahre, bis sie Kapellmeister Krebs 1858, wieder an einem Palmsonntag, zur Aufführung brachte. Dass das Wunderwerk auch 1872 zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses vom Meister geleitet wurde, ist allbekannt.

Ein Albumblatt von Richard Wagner. Zu diesem ergötzlichen Stück, das hier zum erstenmal veröffentlicht wird, schreibt uns Herr Wilhelm Tappert, dem wir diese Gabe verdanken:

Richard Wagners „Züricher Vielliebchen-Walzer", Albumblatt für Frl. Marie, Schwester der Frau Mathilde Wesendonck, komponiert in Zürich, wahrscheinlich 1857. Der Bayreuther Meister war kein Pianist, doch schrieb er für Klavier eine grössere Anzahl Werke. Ich citiere drei Sonaten in B-, A- und As-dur. (Die zweite ist noch ungedruckt.) Ferner eine Phantasie (Fis-moll), auch noch Manuskript. Drei Albumblätter sind bekannt geworden. Das erste (C-dur) — der Fürstin Metternich gewidmet — entstammt dem Jahre 1861. (Zehn Jahre später wurde es publiziert.) Ebenfalls im Jahre 1861 komponierte Wagner das Albumblatt As-dur, dediciert der Gräfin Pourtalès (damals in Paris). Auf seinen Wunsch erbat ich das Autograph 1876 von der Besitzerin und kopierte das Stück fürs Bayreuther Wahnfried-Archiv. Natürlich schrieb ich's auch für meine Wagner-Sammlung ab. Dieses Albumblatt erschien im März 1897. Das dritte (Es-dur) hat Wagner 1872 der Frau Betty Schott in Mainz zugeeignet; im Juni 1876 wurde es veröffentlicht. Ungedruckt blieb seither das beiliegende vierte Albumblatt, ebenfalls in Es-dur, der „Vielliebchen-Walzer", 32 Takte ohne die selbstverständliche Wiederholung der ersten sechzehn Takte.

Das Motto unseres Bayreuthheftes ist ein „Wahlspruch" überschriebener kurzer Männerchor, den Richard Wagner am 8. November 1869 der Luzerner Feuerwehr gewidmet hat. Es ist enthalten im Allgemeinen Kommersbuche für die deutsche Feuerwehr, bearbeitet und herausgegeben von Franz Gilardone und in Speyer im Selbstverlage des Herausgebers erschienen.

Von Handschriften Wagners können wir mit vier Stücken aufwarten: zwei Briefen und zwei Notenautographen in Facsimile. Sie sind bisher sämtlich unveröffentlicht! Der am 17. Oktober 1854 an „Gustav Schmidt, Kapellmeister am Theater in Frankfurt a. M." gerichtete Brief Wagners füllt eine Lücke in der epistolaren Wagnerlitteratur aus. Am 5. Oktober desselben Jahres schreibt der Meister an Louis Schindelmeisser in Darmstadt: „Meine Frau ist gegenwärtig in Deutschland; sie reist über Frankfurt" etc. dessen Autograph sich im Besitze W. Weisheimers befindet, der es in seinen „Erlebnissen mit Wagner" pag. 8 veröffentlichte. Schon am 29. September 1854 hatte Wagner

Digitized by Google

an Kapellmeister Schmidt geschrieben: „Gegen Mitte Oktober wird meine Frau durch Frankfurt kommen. Sehen Sie doch zu, ihr den ‚Lohengrin' vorführen zu können" etc. Wie aus unserm Briefe vom 17. Oktober 1854 hervorgeht, haben die Kapellmeister Schindelmeisser und Schmidt den Wünschen Wagners nicht entsprechen können.

Über die in dem andern Brief Wagners vom 12. Juni 1864 an Herrn Johann Rebel, den Besitzer der von Wagner bewohnten Villa in Penzing, berührte geschäftliche Angelegenheit konnte uns der Besitzer des Briefes, Herr Julius Rebel, nur die Auskunft geben, dass die Durchführung des Arrangements von dem Generalprokurator Dr. Eduard Ritter von Liszt und dem Kaiserl. Rat Herrn Johann Rebel nach Wagners Weggang von Penzing vorgenommen worden ist.

Auf dieselbe Angelegenheit bezieht sich wohl auch das launige „Recitativo secco", das, auf die Rückseite eines — Wechsels geschrieben, am 26. Juni 1864 von Starnberg aus an „Herrn Fabrikant Rebel in Hietzing bei Wien" adressiert wurde. Es war ein Sichtwechsel, der, von Moët & Chandon in Epernay auf „Monsieur Richard Wagner à Munich" am 18. Juni 1864 in Höhe von Frcs. 525.— ausgestellt, vom Bezogenen mit Fl. 245.— prompt eingelöst worden ist. Beide Dokumente überliess uns für die „Musik" der Besitzer Herr Julius Rebel in Wien.

Das kleine Noten-Autograph vom 20. November 1856, sechs Takte aus dem Walkürenritt darstellend, mit der Unterschrift: „So reitet man in der Luft", wird von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Es ist mit blasser Tinte geschrieben und fällt auf den vorletzten Tag des längeren Aufenthaltes Liszts und der Fürstin Wittgenstein bei Wagner in Zürich. Am 22. November fuhren die drei zum Konzert nach St. Gallen, von da sofort nach Rorschach weiter. Es ist also sehr möglich, dass der Meister seinen Besuchern am letzten Tage etwas aus dem eben vollendeten dritten Akt der Walküre vorgespielt und dies Albumblatt geschrieben hat. (Einige Tage später in St. Gallen schrieb Wagner das erste Thema der Eroica für die Teilnehmer mit den Worten: „So dachte Beethoven über heroische Dinge".)

Schliesslich seien die Künstler im Bilde vorgeführt, die in diesem Jahre an den Bayreuther Festspielen die hauptsächlichsten Aufgaben zu lösen haben: Die Dirigenten Felix Mottl, Hans Richter, Dr. Karl Muck, Siegfried Wagner und Prof. Julius Kniese, der Bühnenleiter der Aufführungen. Es folgen Fritz Friedrichs und die beiden „Bayreuther" Hans Breuer und Alois Burgstaller, die Darsteller des Holländer und des Wotan Anton van Rooy und Theodor Bertram, die Tenöre Ernst Kraus und Erik Schmedes, die Damen Ernestine Schumann-Heink, Marie Wittich, Emmy Destinn und Ellen Gulbranson und die Bassisten Carl Perron, Paul Knüpfer, Dr. Felix Kraus und Hans Schütz.

Als Erinnerungsblätter an Bayreuth geben wir noch an Dekorationen des Festspielhauses diejenigen des ersten Aufzuges vom Fliegenden Holländer und vom Beginn des dritten Aufzuges des Siegfried (beide entworfen und ausgeführt von Professor Brückner in Koburg), sowie den Zauberturm Klingsors und die Blumenaue, beide von Joukowsky entworfen und von Brückner gemalt.

Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Digitized by Google



RICHARD WAGNER

I. 20/21

Digitized by Google



Th. Bander & Co., Frankfurt a M. phot



I. 20/21

PETER CORNELIUS-BÜSTE
VON LUDWIG BIERLING

Digitized by Google



DAS WÜRZBURGER WAGNERHAUS

Digitized by Google





WAGNERS WOHNHÄUSER IN DRESDEN (links) UND GROSS-GRAUPA

I. 20 21

Digitized by Google



Em. Kastner, Wien phot.



C. Hirsbrunner, Luzern phot.

WAGNERS WOHNHÄUSER IN PENZING (links) UND TRIEBSCHEN

Digitized by Google

1ste Vorstellung im vierten Abonnement.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Montag, den 2. Januar 1843.

Zum ersten Male:

Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Daland, norwegischer Seefahrer. — — —	Herr Risse.
Senta, seine Tochter. — — —	Mad. Schröder-Devrient.
Erik, ein Jäger. — — — —	Herr Reinhold
Mary, Haushälterin Dalands. — — — —	Mad. Wächter.
Der Steuermann Dalands. — — —	Herr Bielczizky.
Der Holländer. — — — —	Herr Wächter.

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen.

Scene: Die norwegische Küste.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 2½ Neugroschen zu haben.

Krank: Herr Dettmer.

Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen d. 8 ersten Ranges und das Amphitheater . .	1 Thlr.	— Ngr.
" " " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29.	1 "	— "
" " " " übrigen Logen des zweiten Ranges	— "	20 "
" " " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	— "	12½ "
" " " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges	— "	10 "
" " " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	— "	8 "
" " " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	— "	7½ "
" " " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	— "	5 "
" " " " Sperr-Sitze im Cercle.	— "	20 "
" " " " Parterre-Logen	— "	15 "
" " " das Parterre	— "	10 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 Uhr bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfuget wird.

Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung blos auf die zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.

Ende gegen 9 Uhr.

I. 20/21

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG DES FLIEGENDEN HOLLÄNDER ○ ○ ○

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Digitized by Google



FERDINAND JAEGER ALS SIEGFRIED

I. 20/21

Digitized by Google

Sonntag, den 28. März 1847.

Mit allerhöchster Genehmigung, von der Königl. Kapelle,

zum Besten

des Unterstützungs-Fonds für die Wittwen und Waisen derselben

im Saale des großen Opernhauses

eine grosse

Musik-Aufführung

bestehend in

1. dem REQUIEM von Mozart,

unter Leitung des Königl. Kapellmeisters Reißiger,

2. der IX. SIMPHONIE mit Chören, von

L. v. Beethoven,

unter Leitung des Königl. Kapellmeisters Wagner.

Dirigent der Violinen, der Königl. erste Concertmeister Lipinski.

Die Solopartien des Gesanges haben übernommen:

Die Damen: Kriete und Schreck, sowie die Herren: Bielczizky und Mitterwurzer.

Die Ausführung geschieht durch das gesammte Personal der Königl. Kapelle, die verehrten Mitglieder der Dreißig'schen Singakademie, welche mit gütiger Bereitwilligkeit Antheil nehmen werden, und des Königl. Sänger-Chores, sowie durch die Herren Musikdirectoren Otto und Schurig, und die unter ihrer Leitung stehenden Singechore, ingleichen durch Theilnahme der Herren Musikdirectoren Kunze, Mokkert, Hartung und deren Chöre.

Die Eintrittspreise sind folgende:

In den Logen des ersten Saales, . .	Erster Rang	à Bill.	1 Thlr.	— Ngr.
: : : : : : . .	Zweiter Rang	: :	— :	20 :
: : Mittellogen des zweiten Saales	Erster Rang	: :	— :	15 :
: : Seitenlogen daselbst und in den	Parterrelogen	: :	— :	10 :
: : : : : :	Zweiter Rang	: :	— :	7½ :
Im untern Theile des Saales . .	Erster Platz mit numerirten Stühlen	: :	1 :	— :
: : : : : . .	Zweiter Platz	: :	— :	20 :
: : : : : . .	Dritter Platz	: :	— :	15 :
: : : : : . .	Vierter Platz	: :	— :	10 :

Der Billet-Verkauf

in die Logen des I. und II. Ranges des ersten Saales, und zu den numerirten Stühlen im untern Theile desselben Saales findet von Mittwoch den 24. bis mit Freitag den 26. März früh von 10 bis 1 Uhr, in der Königl. Hoftheater-Kasse (Schössergasse Nr. 16.) gegen sofortige baare Bezahlung statt. Der weitere Verkauf derselben, sowie aller übrigen Billets und der Textbücher, das Exemplar zu 2½ Ngr., geschieht dann Sonnabend den 27. März früh von 9 bis 12 Uhr, Nachmittags von 2 bis 4 Uhr und Sonntags Vormittags von 9 bis 1 Uhr in der Vorhalle des Königl. großen Opernhauses vom Zwinger herein, dann bleibt die Kasse bis zur Eröffnung des Einlasses geschlossen.

Abgeholte und bezahlte Billets können nicht zurückgenommen werden.

Bei vorkommenden Irrungen durch Billets wird gebeten, sich deshalb bei der Kasse zu melden.

Der Eingang findet einzig und allein über die Freitreppe im Zwinger statt.

Sämmtliche Billets sind in der Vorhalle des Saales an der daselbst befindlichen Barriere vorzuzeigen, und es kann, ohne Billet, oder bei Verletzung des Stempels desselben der Eintritt nicht stattfinden. — Die für die Parterre-Plätze bestimmten Billets werden nur an der Barriere ihres angewiesenen Platzes abgegeben, diejenigen des ersten Platzes aber nach Einkassirung des Stempels derselben wieder zurückgenommen, um vermittelst der darauf befindlichen Nummer die bezeichneten Sitze zu finden.

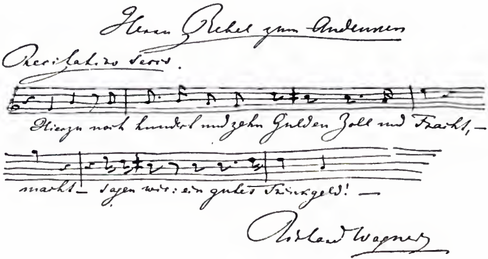
Um den Ausgang nach Beendigung des Concerts zu erleichtern, werden die beiden Seitenthüren hinter dem Orchester, nach der Sophienkirche zu, für die Ausgänger geöffnet werden, der Weg dahin führt über die Gänge hinter den Logen des ersten und zweiten Ranges, und es haben diejenigen Personen, welche ihren Ausgang daselbst nehmen wollen, ihre Bedienung dahin zu bescheiden. Eben so ist auch im zweiten Saale rechts hinter den Colonnaden ein auf die Promenade führender Ausgang geöffnet. — Für diejenigen Personen, welche durch Wagen abgeholt werden, bleibt der Ausgang nur im Zwinger. Vorschäffen werden an allen Ausgängen zugelassen. Hiernach werden die Herrschaften ersucht, ihre Bedienung anzuweisen, wo sie sich zum Abholen einfinden soll und erhält übrigens die Dienerschaft selbst **kurz vor Ende der Musik** sowohl in der Vorhalle vom Zwinger herein, als auch durch die beiden Seitenthüren von der Sophienkirche her, welche letztere Thüre zu diesem Behufe mit den Worten **linke oder rechte Seite** bezeichnet sind, Zutritt.

Einlaß von halb 5 Uhr an. Anfang der Musik um 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

PROGRAMM DER ZWEITEN PALMSONNTAGAUFFÜHRUNG DER IX. SYMPHONIE VON BEETHOVEN IN DRESDEN UNTER LEITUNG WAGNERS

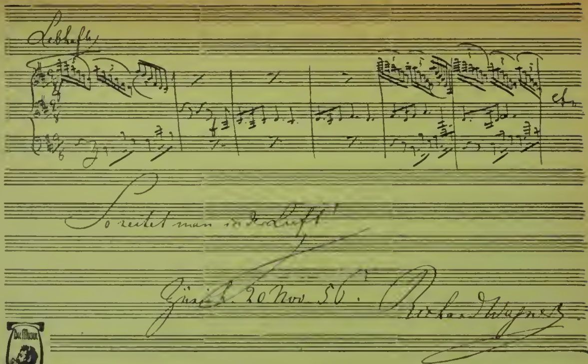
Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Digitized by Google


Herrn Rekel zum Andenken
Recitativo secco.
Hiezu noch hundert und zehn Gulden Zoll und Fracht, —
macht — sagen wir: ein gutes Trinkgeld! —
Richard Wagner

I. 20/21

Digitized by Google



J. 20.21

Digitized by Google



Oscar Suck, Karlsruhe phot.

FELIX MOTTL



W. Hoffert, Berlin phot.

HANS RICHTER



W. Hoffert, Berlin phot.

Dr. KARL MUCK



SIEGFRIED WAGNER

DIE DIRIGENTEN DER BAYREUTHER FESTSPIELE 1902

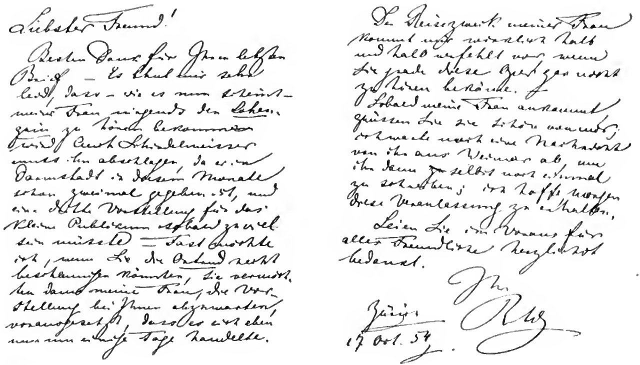
Digitized by Google

Ein Albumblatt von Richard Wagner

(Zürich 185--)

„Züricher Vielliebchen"-Walzer, Polka oder was sonst. Der vortrefflich erzogenen und in Dünnkirchen vorzüglich gerathenen Marie aus Düsseldorf gewidmet vom besten Tänzer aus Sachsen, genannt Richerd, der Walzermacher. Schliesslich giebt der Komponist die heilige Versicherung, dass er schöneres Papier genommen haben würde, wenn ihm solches zur Hand gewesen wäre; er bittet daher seine Patronin, Gott nachzuahmen, welcher bekanntest auf den Walzer und nicht auf das Papier sieht. Ganz schliesslichst ersucht der Komponist ausserdem, beim Vortrag seines Werkes Alles, was zu schwer sein sollte, auszulassen, überhaupt möchte er allerschliesslichst noch um Nachsicht wegen etwaiger Fehler gegen den Kontrapunkt gebeten haben.





Liebster Freund!

Besten Dank für Ihren letzten Brief. – Es thut mir sehr leid, dass – wie es nun scheint – meine Frau nirgends den Lohengrin zu hören bekommen wird. Auch Schindelmeisser muss ihn abschlagen, da er in Darmstadt in diesem Monate schon zweimal gegeben ist, und eine dritte Vorstellung für das kleine Publikum sobald zu viel sein müsste. – Fast möchte ich, wenn Sie die Ortrud recht beschleunigen könnten, Sie ersuchen, dann meine Frau die Vorstellung bei Ihnen abzuwarten, vorausgesetzt, dass es sich eben nur um einige Tage handelte.

Der Reisezweck meiner Frau kommt mir wirklich halb und halb verfehlt vor, wenn sie gerade diese Zeit gar nichts zu hören bekäme. –

Sobald meine Frau ankommt grüssen Sie sie schön von mir; ich warte noch eine Nachricht von ihr aus Weimar ab, um ihr dann selbst noch einmal zu schreiben; ich hoffe morgen diese Veranlassung zu erhalten.

Seien Sie im Voraus für alles Freundliche herzlichst bedankt.

Ihr
R. Wag

Zürich
17 Oct. 54.

BRIEF RICHARD WAGNERS AN GUSTAV SCHMIDT,
KAPELLMEISTER AM THEATER IN FRANKFURT a/M.

I. 20 21

Hochgeehrter Herr!

Ich sage Ihnen meinen verbindlichsten Dank für Ihre freundschaftliche Handlungsweise, und beehre mich Ihnen die für den Rückkauf der besprochenen Effekten stipulirte Summe hiermit zuzustellen, in der Hoffnung dass Ihre geehrte Frau Gemahlin es nicht übel nehmen werde, wenn ich für ungefähr ein halb Dutzend Nähnadeln beilege.

Mit grösster Hochachtung
Ihr ergebenster

Wien.
22 Juni 1867. Richard Wagner

BRIEF WAGNERS AN HERRN JOHANN REBEL IN PENZING

Digitized by Google

Digitized by Google



JULIUS KNIESE



FRITZ FRIEDRICHS



HANS BREUER



ALOIS BURGSTALLER

W. Höffert, Berlin phot.

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIEL 1902

Digitized by Google



ANTON VAN ROOY



THEODOR BERTRAM



ERNST KRAUS



ERIK SCHMEDES

W. Hoffert, Berlin phot

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIEL 1902

Digitized by Google



ERNESTINE SCHUMANN-HEINK



MARIE WITTICH



EMMY DESTINN



ELLEN GULBRANSON

W. Hoffert, Berlin phot.

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIEL 1902

Digitized by Google



CARL PERRON



PAUL KNÜPFER



Dr. FELIX KRAUS



HANS SCHÜTZ

W. Höffert, Berlin phot.

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIEL 1902

I. 20/21

Digitized by Google



I. 20 21

STEILES FELSENUFER. DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
I. AUFZUG. BAYREUTHER DEKORATION ○ ○ ○ ○

Nach Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth

Digitized by Google

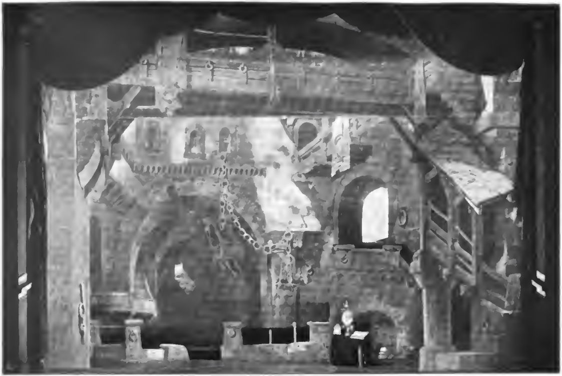


I. 20 21

WILDE GEGEND AM FUSSE EINES FELSENBERGES o SIEGFRIED III. AUFZUG. BAYREUTHER DEKORATION

Nach Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth

Digitized by Google



KLINGSORS ZAUBERTURM IM PARSIFAL. BAYREUTHER DEKORATION

I. 20 21

Nach Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth

Digitized by Google

DIE MUSIK



II. AUGUSTHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE TRAGIK DES MUSIKALISCHEN GENIUS

Von Paul Marsop-München

Nur gelehrte Stubenhocker, die sich in ihrer Klause einen eigenen Globus zurechtbosseln, nur in Anempfindungen befangene, verträumte Altromantiker, nur Kleinkrämer des Theaters überreden sich, dass es möglich sei, eine in den Kulturkreisen und den Lebensanschauungen vergangener Jahrhunderte wurzelnde Opernkunst nachzuahmen. Seinen eigenen Weg sucht sich der Künstler, in dessen Adern warmes Blut kreist und in dessen Brust der Herzschlag einer rührigen Gegenwart pocht. Ihm ist der echte historische Sinn eingeboren, welcher stets gegen die Zukunft hin auslugt, während er eine Summe von beziehungsreichen Vergangenheiten zusammenfasst. Gerade dieser historische Sinn warnt und behütet ihn davor, sich an ein Formgerüst, an eine theatralische oder musikalische Konvention anzuklammern, die aus einer Epoche mit anderen Daseinsbedingungen, mit einem anderen geistigen Horizont, mit einer anderen Gefühlswelt hervorgingen. Die Kurzsichtigen rekonstruieren, die Weitblickenden schaffen.

Nun ist es jedoch das Tragische im Erdenwallen der wahrhaft Schaffenden, dass die Mitwelt nur selten mit ihnen geistig Schritt zu halten vermag, dass aber hinwiederum ihre Sache vor der Mitwelt geführt werden muss. Denn die Nachwelt gewinnt ihrerseits wohl soviel Einsicht, um dem dahingeschiedenen Tondichter theoretisch Recht zu geben. Sie steht in der richtigen Entfernung zu ihm, um ihn objektiv würdigen zu können, um ihn verstandesmässig zu begreifen. Aber sie steht andererseits schon zu weit ab von ihm, um sich in ihrem Empfinden mit ihm völlig Eins zu wissen. Inzwischen haben nämlich mit dem Weltlauf die herrschenden Neigungen und Bestrebungen im Volke, das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, die geistigen und seelischen Bedürfnisse der Allgemeinheit zumeist eine Wandlung erfahren. In unklarem Sehnen, bangend und zagend harren die nach der Kunst Verlangenden einem neuen Ideale entgegen, um es alsbald zu befehden, wenn es sich ihnen in greifbarer Gestalt offenbart. Vom Gewohnten löst man sich schwer, zum Ungewohnten gewinnt man erst nach und nach Zutrauen und Neigung. Zu

Digitized by Google

denen aber, die dem Meister endlich geben, was seines Genius ist, dringt seine Stimme schon aus grösserer Ferne — also schwächer.

Wer ist imstande, als Orchesterleiter, als Sänger, als Spieler dem Werke eines bedeutenden Tondichters vollkommen gerecht zu werden, von dessen Epoche wir bereits durch Jahrzehnte, wenn nicht durch ein Jahrhundert getrennt sind? So sehr das Genie über seine Zeit hinauswächst, so sehr ist es doch von ihr abhängig, durch sie bedingt. Es bringt das, was eben sie bewegt, in erhöhter Spannung all ihrer Eigenschaften und Kräfte, in symbolisirendem Zusammenfassen ihrer Wünsche und ihrer Hoffnungen zum Ausdruck. Es verklärt die Zeitseele. Wer verfügt über den Zauber, um diese Zeitseele vom Hades heraufzubeschwören? Zu ihr kann sich selbst ein Dirigent, auf den man das oft missbrauchte Wort von der „kongenialen Auffassung" mit Recht anzuwenden hätte, nur hier und da hindurchfühlen, und auch das nur, wenn er Historiker und Poet dazu ist, wenn er intuitiv die Mittellinie zwischen Dichtung und Wahrheit trifft. Aller Fleiss in der Vorbereitung, alles treue Festhalten an unanfechtbaren Bezeichnungen der Zeitmasse, der Tonstärke, der Phrasierung, an einer verbürgten, einwandfreien Überlieferung sind nur Notbrücken. Oft wird sachgemäss gerügt, dass moderne Orchesterleiter den Werken der Klassiker eine allzu subjektive Färbung geben. Gehen wir in solchem Tadel nicht zu weit. Denn wer will, wer kann uns noch des Genaueren nachweisen, wie die Menschen am Schlusse der ausklingenden Rokoko- und zu Beginn der Revolutions- und Freiheitsperiode gefühlt haben? Vermag der Bürger des 20. Jahrhunderts sich noch so recht in patriarchalische Verhältnisse hineinzudenken, wie sie beispielsweise für die „Jahreszeiten" Haydns Voraussetzung sind?

Von dieser naturgemäss sich allgemach verflüchtigenden Zeitseele geht mehr in eine Partitur über als in einen Roman, ein Bild oder eine plastische Arbeit. Denn die Musik hat noch in höherem Grade wie ihre Schwesterkünste als treuer Spiegel der Psyche zu gelten. Jedes Musikstück giebt konzentriertes Gefühl. Für die Heutigen ist beim Vortrage der Ton von „Herrmann und Dorothea" leichter zu treffen als der einer Mozartschen Symphonie. Dort ruht alles, ungeachtet der Zartheit und der Melodik der Goetheschen Gefühlssprache, auf der festen, unveränderlichen poetisch-gedanklichen Grundlage; hier kreist alles um ein vom innersten Leben der Zeit zehrendes, und mit ihrem Dahingehen notgedrungen ermattendes Empfindungsfeuer. Und das allgemein Menschliche? Das Typische, welches aus Gruppen und Statuen der griechischen Plastik ebenso gut zu uns spricht wie aus den Schöpfungen der Renaissance und den Dramen Schillers: haben zu ihm etwa ein Mozart, ein Weber das Individuelle nicht zu erheben verstanden? Gewisslich. Aber dies Typische in den Opern der Klassiker und Frühromantiker — es ist nun wiederum stärker an die gleichfalls durch

die Zeit bedingten Kunst*formen* gebunden, als es bei dem der Fall ist, was Poesie und Malerei hervorbringen. Und den musikalischen Kunstformen ist in der Wiedergabe und Verlebendigung allein durch eine Technik beizukommen, die sich nur so lange auf einer entsprechenden Höhe erhalten kann, als sie mit einer gewissen Vorliebe oder gar Ausschliesslichkeit gepflegt wird. Je verschiedenartigeren Anforderungen der Reproduzierende zu genügen hat, um so unsicherer muss er im rein Mechanischen seiner Leistungen sein. Immerhin wird aber auch von seiten der Ausübenden der Gegenwart mehr entgegengebracht als der Vergangenheit, zumal wenn die erstere sich stark im Schaffen fühlt und ihr Recht zu betonen versteht. So bröckelt eine ältere Technik auseinander und verschwindet am Ende. Instrumente, die einmal mit seltener Virtuosität behandelt wurden, vernachlässigt man späterhin, weil in einer neuen Epoche der neue Geist und Gehalt des Kunstwerkes veränderte Kunstmittel entstehen lassen. So wird auch der Tag kommen, an dem selbst der vorzüglich ausgebildete Sänger und mit ihm seine Lehrer sich schlechterdings nicht mehr Rat wissen, wie das Studium der klassischen Arie auch nur in technischem Betracht anzugreifen sei. Wer in der Geschichte des Klavierspieles zu Hause ist, ersieht auch aus dieser, wie die Techniken sich allmählich ablösen. Und wie eh' und je die sich der Kunst nähernde oder sich verzettelnde Technik zur Erkenntnis des Geistigen einer Tondichtung beiträgt — oder mit ihrem Verfall einen derartigen ehemals offenen Zugang verschliesst.

Alles fliesst, und im Flusse der Entwickelung gebärt sich alles neu. Des Menschen Empfindungsvermögen aber ist kein psychischer Gesellschaftsbau für die Zeitseelen der mannigfachsten Epochen. Heute sich als Kind seiner Zeit, morgen sich ganz als Bürger des musikalischen Barock oder Rokoko fühlen: das schmeckt etwas nach Maskerade. Wer mit Leichtigkeit in jede Haut schlüpfen kann, der hat schwerlich ein Herz. Ich misstraue der Ehrlichkeit, oder ich zweifle an der Logik und am gesunden Empfinden jemandes, der mir mit der landesüblichen Phrase sagt, „dass er sich an allem Schönen gleichmässig erbaue". Wir anderen aber, wir freieren Geister, sind darum keineswegs pietätlos, weil wir uns nicht verhehlen wollen und können, dass dem Vergehen und Werden in der Natur auch ein stetiges Vergehen und Werden in der Kunst, also auch in der Musik entspreche. Nicht nur die argen Modernen sind von dieser Überzeugung durchdrungen. Keiner hat mit bündigen Worten auf die Kurzlebigkeit des musikalischen Bühnenwerkes so eindringlich hingewiesen, wie Hanslick in seiner Vorrede zur „Modernen Oper". Seitdem dieses Buch zuerst erschien, sind bald dreissig Jahre vergangen, neue arbeitsvolle Jahre der Entwickelung und des geistigen Ringens, die uns gegeben und genommen haben. An der Eurhythmie der klassischen Wiener Sonate mit

Digitized by Google

ihrem so regelmässigen Periodenbau haben wir heute nicht mehr die gleiche Freude wie frübere Geschlechter. Warum das nicht ehrlich bekennen? Nur dass die Zeitseele, welche sich in einem Beethoven mit höcbster Energie und Leidenschaft aussprach, eben die Seele einer grossen Zeit war, und die nachwirkende Kraft solcher Befreiungsjahre der Menschheit mit all ihren Offenbarungen sich noch auf lange hinaus füblbar macht — wogegen die Werke der Repräsentanten von Übergangs- und Vorbereitungsperioden, als welche in der Tonknnst unter anderem Mendelssohn und Schumann zu gelten haben, ersichtlich rascher welken und sich in ibrer Wirkung auf die Heutigen mehr und mehr abschwächen.

Welch schönen Eifer man auch daran setzen mag, die Schöpfungen bedeutender Komponisten in ihrem Geiste so lange als möglich lebendig zu erhalten: die grossen Tonsetzer sind einem tragischeren Geschick unterworfen als die Hochmeister der Dichtung und der bildenden Künste. Von der Mitwelt noch nicht, von der Nacbwelt nicht mehr ganz verstanden, baben sie ihr Heim, ihre Gedächtnis- und Verehrungsstätten nicht sowohl unter ihren Mitbürgern und Nachfahren als vielmehr in der Natur. Vielleicht giebt es einen und den anderen unter uns, der den Genien der Musik huldigt, wie einst die Griechen, wie vordem die Germanen Götter als Personifikationen der Naturgewalten verehrten. Doch das Gefühl der Trauer und des schmerzlich bitteren Verzichtes, welches uns überkommt, wenn wir auch klassische Herrlichkeiten allgemach verblassen sehen, wenn wir uns dem Entwickelungsgesetz fügen müssen, dass das Recht der Lebenden sicb aucb auf Kosten einer ruhmvollen Vergangenheit seinen Platz zu erobern hat: es soll überwunden werden durch die Freude an dem stets wiederkehrenden Frühling des Werdens, durch die Genugthuung, die es gewährt, wenn man nach Möglichkeit denen den Weg ebnet, die zu kämpfen und zu leiden haben. Die Genies sind seltene Gäste auf unserem Planeten. Aber anstatt mit hocbfahrender Miene die Talente deshalb abzukanzeln, weil sie keine Genies sind, wäre es ein nutzbringenderes und fröhlicheres Thun, hervorzubeben und den Denkträgen klar zu machen, wie wir doch recht gut daran sind, da auch nach den ungeheuren künstlerischen Entladungen des neunzehnten Jahrhunderts allerorten charakteristische, fesselnde nnd feine Begabungen aufspriessen, die nach ihrer Art Frucht zeitigen oder docb einen farbig lustigen Blütenschnee verstreuen. Wer über Pflicht und Pflichterfüllung nicht nur schöne Worte macht, sondern etwas auf werkthätige Liebe hält, wird es für kein ordentlich Mannestagwerk erachten, unablässig vor dem Altar des dahingegangenen Genius mit ekstatischen Gebärden das Weihrauchfass zu scbwenken, sondern wird, so weit und so gut es ihm möglich, dem lebenden Talent zu Brot und zum belebenden Sonnenbade eines fördersamen Erfolges verhelfen. Damit bestellt er auch das Feld der Zukunft. Denn fast stets geht das Genie aus einer Talentsphäre hervor.

Digitized by Google

ECHO UND NARZISS

GLUCKS LETZTE OPER

Von Julien Tiersot-Paris

übersetzt von Theobald Rehbaum

Echo und Narziss*) ist die letzte dramatische Schöpfung Glucks. Dies Werk beschliesst den unsterblichen Reigen der französischen Opern, die im Verlauf von sechs Jahren, auf der Scene der „königlichen Akademie der Musik" sich folgten, und deren Aufführungen in der dramatisch-musikalischen Welt eine, wenn auch nicht augenblickliche aber so gründliche Umwälzung hervorriefen, dass ihre Wirkungen noch jetzt fortdauern.

Die Oper erschien, während der Streit am lautesten tobte, im Moment, wo der Federkrieg der Gluckisten und Piccinisten den höchsten Grad von Schärfe erreicht hatte.

Sechs Jahre vorher hatte Iphigenie in Aulis, nachdem der erste Eindruck der Überraschung vorüber war, dem Pariser Publikum den Sinn für eine grossartige, noch ungeahnte Kunst erschlossen. Alsdann war der Orpheus zu aller Herzen gedrungen, niemand hatte ihm wiederstehen können. Der tragische Ernst der Alceste hatte anfangs die Hörer, die noch nicht an den Ausdruck eines so tiefen Schmerzes gewöhnt waren, verwirrt, aber bald hatte man sich damit vertraut gemacht, und die innere Bewegung hatte nun ihren Höhepunkt erreicht. Bis hierhin hatte sich Gluck keinem andern Hindernis gegenüber gesehen als der Schwierigkeit, die das Publikum notwendig empfinden musste bei dem Erscheinen von neuen Kunstformen, deren Verständnis eine grosse geistige Anpassungsfähigkeit verlangte; aber man kann doch sagen, dass — mit gewissen Ausnahmen — seine Schöpfungen mit wahrhaft unbefangenem Geiste und dem Wunsch angehört wurden, ihre Schönheiten herauszufühlen. Die Schriften, die den Vorstellungen dieser drei ersten Werke folgten, sind fast alle begeisterte Lobgesänge derselben; sie sind nur dazu da, um Bewunderung auszudrücken und den Wunsch, im Publikum den Glauben an die neue Kunstform zu verbreiten.

---

*) Mit Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Verlagsanstalt beabsichtigt, die Prachtausgabe der sechs Gluck-Partituren (Alceste, Iphigenie in Aulis, Iphigenie auf Tauris, Armida, Orpheus, Echo und Narziss) in Zukunft zu ergänzen und zu einer Gesamtausgabe zu erweitern.

Digitized by Google

Leider hörten aber die Streitigkeiten nicht auf, sie arteten sogar in persönliche Ausfälle aus. Von nun ab waren Publikum und Publizisten je in zwei feindliche Lager getrennt, und die geringsten Vorkommnisse wurden zur Ursache endlosen Gezänkes. Da erschien die Armida, die sofort mit ebensolcher Hitze angegriffen als mit Feuer und Leidenschaft verteidigt wurde.

Die Widersacher Glucks stellten ihm Piccini entgegen.

Es ist hier zu bemerken, dass in diesem denkwürdigen Streit die beiden Gegner selbst sich nicht kämpfend gegenüber standen. Die einzige Oper Piccinis, die zur Aufführung kam, bevor Gluck am Ende seiner Laufbahn angelangt war, sein Roland, wurde gegeben in dem Zwischenraum, der die erste Aufführung der Armida von der der zweiten Iphigenie trennte, zu einer Zeit, in der Gluck nach Wien zurückgekehrt war. Aber Atys, die Iphigenie Piccinis und seine Dido erschienen nach dem Rückzug des deutschen Meisters; sie waren gewissermassen — aber im entgegengesetzten Sinn — die Fortsetzung seiner Thätigkeit.

Kehren wir nun zu Gluck zurück und zu den Streitigkeiten, zu denen seine letzten Opern Veranlassung gaben. Die ernsten und lauteren Schönheiten der Iphigenie auf Tauris hielten für einige Zeit die Flut der Kritiken zurück, die es nicht wagten, ein solches Meisterwerk unmittelbar anzugreifen; aber bald regte sich die Missgunst wieder, die Angriffe nahmen zu, der Streit artete aus, sogar dermassen, dass ein Individuum, das nicht der Ehre würdig ist, genannt zu werden, sich unterfing, sogar mit Beharrlichkeit, den Verfasser von fünf Meisterwerken, auf die die französische Bühne stolz sein musste, als Plagiator öffentlich anzuklagen*). Diese elenden Streitigkeiten scheinen Gluck sehr erregt zu haben, obwohl er äusserlich den Anschein der Zurückhaltung und Würde zu wahren wusste; aber von diesem Zeitpunkt an hören wir ihn sich über die Pariser in Ausdrücken beklagen, die durch jene Streitigkeiten nur zu sehr gerechtfertigt sind.

Während dieser Vorgänge kam eine sechste Oper zur Aufführung, auf deren Komposition der Meister seinen ganzen Fleiss verwendet hatte, indem er, die Schätze seiner Erfindung verschwendend, mit vollen Händen Harmonieen spendete, ähnlich jenen, die, wenige Jahre vorher, mit der Magie der Töne die Zaubergärten Armidas beseelend, die allgemeine Bewunderung hervorgerufen hatten. Es war dies Echo und Narziss.

Das Werk hatte einen vollständigen Misserfolg.

Ebenso angewidert als müde und matt — sechsundsechzig Jahre, seines Alters und die unerhörten Anstrengungen der letzten Jahre, gaben sie ihm nicht das Recht, sich nach Ruhe zu sehnen? — reiste Gluck eilig ab, obgleich er noch vor kurzem daran gedacht hatte, Deutschland

*) Man sehe die Vorrede zur Partitur von Orpheus und Euridice, Seite L u. s. w.

zn verlassen, um in Paris seine Tage zu beendigen; welche Anstrengungen man auch in der Folge machte, um ihn aufs neue nach Fankreich zu ziehen, so wollte er doch niemals dorthin zurückkehren.

Wir wollen nun untersuchen, welchen Platz Echo und Narziss im Leben und Schaffen Glucks einnimmt, das Werk, dessen Misserfolg einen so traurigen Einfluss auf seine Entschlüsse hatte, und der uns vielleicht anderer Meisterwerke herauht hat.

Zu Anfang der dem Libretto dieser Oper vorgedruckten Ankündigung liest man:

Die Dichtung zu Echo und Narziss wurde verfasst und ist dem Herrn Ritter Gluck übergeben worden im März 1777.

Dies Datum ist das der ersten Rückkehr Glucks nach Paris nach der Alceste. Er hatte die vorhergehenden Monate in Wien verlebt, mit der Komposition der Armida heschäftigt. „Ich habe die Musik dazu derart geschaffen, dass sie nicht so bald veralten soll," schrieh er in einem Brief, der in der Année littéraire zu Ende 1776 veröffentlicht wurde. Soll man glauben, dass er, noch ganz erfüllt von der Poesie Tassos, sich von dem hescheideneren Reiz der mythologischen Legende besonders angeregt gefühlt hätte, dass er mit Lust die Nymphen des antiken Hains nach den Liebenden des Zaubergartens hätte singen lassen, dass eine Grabesscene ihm geeignet schien, die Inspiration der Alceste wieder wach zu rufen, während die Leidenschaft des Narziss für sein eigenes Spiegelhild seinem Genie neue Töne lieh? Es ist wohl möglich; ohne Zweifel verhinderten ihn diese Erwägungen aber, seine Augen gegenüber den jedenfalls hedeutenden Mängeln einer Dichtung offen zu halten, die schwach von Erfindung, schlecht im Aufbau, von schleppender Handlung ist und, vor allem, nur unwahre Gefühle ausdrückt. Man schreibt Gluck folgende Äusserung über Alceste zu: „Für sie gieht es keine Zeitdauer; ich bin überzeugt, dass sie unveränderlich während zwei Jahrhnnderten gefallen wird, wenn die französische Sprache sich nicht verändert. Mein Beweis dafür ist, dass ich alles darin auf die Natur gegründet habe, die niemals der Mode unterworfen ist." Sehr schön — aber wie konnte derjenige, der diese Worte ausgesprochen hatte, zum Abschluss seines Lebenswerkes ein Poem in Musik setzen, das so wenig „auf die Natur gegründet" ist, das sich nur am Herkömmlichen hält und das auf eine falsche Auslegung der Mythe basiert ist?

Der Verfasser der Dichtung hat sich nicht öffentlich genannt. Er ist auf dem Libretto so bezeichnet: „M. le Baron de ***"; — auf der Partitur: „M. le Baron de T." Er hiess in Wirklichkeit Baron von Tschudi. Er war einer von den Männern, wie man zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts viele sah, zugleich Hofleute nnd Philosophen. Mit den Ency-

Digitized by Google

clopädisten in Verbindung stehend, hatte er die Artikel über Botanik in dem neuen Supplement zur Encyclopädie geschrieben und Dichtungen verfasst, die in mehreren Sammlungen im Druck erschienen waren. Soviel erfahren wir wenigstens aus der Correspondance littéraire von Grimm bei Gelegenheit der Erzählung eines Ereignisses, bei dem sein Name erwähnt wurde. Im Jahre 1780 hatte sich nämlich einer seiner Freunde, der Oberst de Saint-Leu, bekannt durch seine Hinneigung zu den Lehren der Ökonomisten, aus Liebe zu einer Frau, die nicht die Seine werden konnte, durch einen Pistolenschuss getötet — und die Charlotte dieses neuen Werthers war niemand anderes als die Baronin von Tschudi*). Die Dichtung zu Echo und Narziss ist die litterarische Hauptschöpfung jenes schöngeistigen Aristokraten, und man muss gestehen, dass ihr geringes Verdienst es nicht bedauern lässt, dass es damit sein Bewenden hatte.

Gluck, im Jahre 1777 ganz mit der Armida beschäftigt, war im folgenden Februar wieder nach Wien abgereist. Er führte mit sich die Manuskripte der beiden neuen Dichtungen: Iphigenie auf Tauris, von Guillard, und Echo und Narziss. Er begab sich bald an die Komposition derselben. „Ich werde meine beiden Opern nicht in Wien beendigen können,“ schrieb er aus dieser Stadt, am 15. Juli 1778, an den Abbé Arnaud; „ich muss mich mit den Dichtern wieder in Verbindung setzen, denn wir verständigen uns nicht gut aus der Ferne.“**) Er kehrte in der That im November wieder zurück, und das Journal de Paris kündigt seine Rückkehr mit folgenden Worten an:

Gestern ist der Ritter Gluck in dieser Stadt eingetroffen. Er bringt mit sich zwei Opern, von denen die eine die Tragödie Iphigenie auf Tauris ist.***)

---

*) Correspondance littéraire von Grimm und Diderot, Mai 1780.

**) Desnoiresterres, Gluck et Piccini, S. 249; dann: L'amateur d'autographes vom 16. Janusr 1864.

***) Journal de Paris, 28. November 1778. Desnoiresterres, der diese Geschichte erzählt (S. 253), fragt, welches die zweite Oper ist, die das Journal nicht nennt. Er glaubt, dass es eine „Semiramis, gedichtet von Calzabigi war, die anfangs Gluck zugesagt, und später ihm missfallen hatte, ohne dass man recht weiss warum“. Es ist sicher, dass diese Oper, welche Gluck von Wien mitbrachte, keine andere war und sein konnte als Echo und Narziss, die vier Monate nach der Iphigenie aufgeführt wurde. Wir stellen gern diese Behauptung der folgenden gegenüber, die uns eine andere Stelle in dem Buch einflösst. Es handelt sich um die witzige Erzählung der ersten Zusammenkunft Méhuis mit Gluck (S. 260). Der junge Musiker, dem es, hinter einer spanischen Wand, vergönnt war, den Meister im Feuer der Arbeit zu betrachten, sah ihn „in jeder Hand einen Zipfel seines Hauskleides haltend und eine Ballettmelodie summend, wie er, gleich einer jungen Tänzerin, Verbeugungen, Rundtouren um einen Stuhl, Tricotets und Entrechats machte und so alle Stellungen, Bewegungen und das gezierte Wesen einer Nymphe von der Oper nachahmte“. Desnoiresterres schliesst aus dieser Erzählung, dass Gluck an der Iphigenie arbeitete, und dass das

Nach Paris zu Anfang des Winters zurückkehrend, schmeichelte sich Gluck mit dem Wahn, diese Stadt nicht mehr zu verlassen und die Strapazen der langen und häufigen Reisen zu vermeiden, zu denen ihn der Aufenthalt in Wien zwang, indem er für immer in der Stadt seinen Aufenthalt nahm, der er schon vier Meisterwerke geschenkt und die so viel für seinen Ruhm gethan hatte. Schon im vorhergehenden Sommer hatte er sich darüber zu seinem Mitarbeiter Guillard geäussert in dem so interessanten Briefe, den er an ihn am 17. Juni von Wien aus sandte, und dessen Autograph in Facsimile der Partitur von Iphigenie auf Tauris in der Pelletan-Ausgabe vorgedruckt wurde. „Ich antworte Ihnen nicht über die Angelegenheit meiner Übersiedelung," schreibt er, „ich werde Ihren ersten Brief mit den Vorschlägen erwarten, um Ihnen meine Ansicht mitzuteilen. Einstweilen veranlassen Sie, dass die Königin mich nur auf unbestimmte Zeit dort zu haben wünsche, auf einige Jahre, damit ich von hier auf gute Art fortkomme; aber dies müsste ohne Zeitverlust geschehen, weil ich nicht mehr im Winter reisen möchte. Ich würde Anfang September abreisen, müsste also einige Monate früher benachrichtigt sein, damit ich meine Sachen verkaufen und meine Angelegenheiten ordnen könnte." Und in dem Briefe an den Abbé Arnaud vom 15. Juli, aus dem wir schon einen Satz angeführt haben, erwähnt er auch seinen Wunsch, sich von den Fesseln zu lösen, die ihn in Österreich halten: „Ich hoffe im September von hier abzureisen, wenn Herr de Vismes mir von der Kaiserin die Erlaubnis verschaffen kann, mich nach Paris begeben zu dürfen. Ohne diese könnte ich nicht fort."

Iphigenie auf Tauris erschien (am 18. Mai 1779) und wurde, wie wir wissen, bis zum Himmel erhoben. Wir wissen aber auch, dass die Feinde Glucks nicht die Waffen streckten, und dass sie ihm seinen Triumph durch ihre wütenden, thörichten und oft böswilligen Angriffe vergällten.

Die Proben zu Echo und Narziss begannen bald darauf, die Voraussagungen waren aber gleich zu Anfang wenig günstig. „Man bereitet eine neue Oper des Ritter Gluck vor," schreibt die Correspondance secrète vom 13. Juli: „Das Sujet ist die Geschichte des Narziss: das deutet auf anmutige, anakreontische Musik hin. Missgünstige behaupten schon jetzt, dass das Werk keinen Erfolg haben wird; sie stützen sich dabei auf das Beispiel der Belagerung von Cythera (Cythère assiégée), die die kürzeste aller Belagerungen gewesen ist, da sie nur zwei Stunden währte. Wenn,

Ballett der Tanz der Skythen war — eine wirklich unerwartete Schlussfolgerung, wo von dem „gezierten Wesen einer Nymphe von der Oper" die Rede ist. Der Biograph Glucks legt Echo und Narziss so wenig Wichtigkeit bei, dass er gar nicht daran denkt: es war indes wohl der Fall und es ist sehr wahrscheinlich, dass Méhul der Komposition einer Scene aus dieser Oper beiwohnte. Denn — ob ein Werk Erfolg gehabt habe oder nicht — der Verfasser muss doch damit begonnen haben, es zu schreiben!

trotz aller dieser schönen Prophezeiungen, es Herrn Gluck gelingt, den holden Narziss gut singen zu lassen, so wird sein Triumph vollständig sein und ihn hoch über alle seine Rivalen erheben, allen Marmontels und La Harpes zum Trotz, die immer bedauern, in seinen Meisterwerken keine musikalische Periode zu finden."*)

Am folgenden 14. August erschien im Mercure de France ein Artikel von dem Verfasser des Pamphlets: Sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, in welchem er von Gluck verlangte, „im Narziss eine interessante Musik auf Textworte zu machen, die es nicht sind, dann würde sein Ruhm vollständig und wolkenlos sein". Worauf das Journal de Paris fast sofort erwiderte: „O, er hat zwanzig Jahre lang diesen ungetrübten Ruhm genossen, und er hat ihn satt."**)

Schon am 15. Juni hatten die Mémoires secrets den Beginn der Proben in Ausdrücken angezeigt, die, wenn sie auch nicht gerade missgünstig waren, keinen allzu hohen Begriff von dem Stil des Werkes gaben. „Herr Ritter Gluck wird nächstens eine Sommeroper gehen lassen, die Narziss betitelt ist."***)

Eine Frage beschäftigte die Publizisten sehr: es war die der Autorrechte, die der Musiker beanspruchte. Derjenige, den wir soeben angeführt haben, fährt folgendermassen fort:

Da die Liebe zum Ruhm der Liebe zum Gelde bei ihm keinen Abbruch thut, so hat er lange mit dem Herrn de Vismes über den Preis dieses Werkes verhandelt. Ermutigt durch die grossmütige Art, auf welche er für seine Iphigenie auf Tauris†) bezahlt worden ist, die ihm 12000 Livres eingebracht hat ausser 4000 L. Gratifikation, verlangte er für den Narziss 20000; der privilegierte Generalunternehmer der königlichen Akademie der Musik hat lange mit ihm herumgestritten, und endlich ist man mit 10000 handelseinig geworden. Der Ritter Gluck, sehr unzufrieden damit, dass man ihn derartig quälte, hat Herrn de Vismes gedroht, sich bei der Königin beklagen zu wollen, wenn Ihre Majestät ihm die Ehre erweisen würde, davon mit ihm zu reden.††)

---

*) Correspondance secrète politique et littéraire, ou Mémoires pour servir l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France depuis la mort de Louis XV, London bei John Adamson, 8. Band, 1787, S. 150.

**) Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck, Neapel 1781, S. 480.

***) Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, London bei John Adamson, 14. Band, 1784, S. 82.

†) Der gedruckte Text sagt: Iphigénie in Aulide; aber dies ist augenscheinlich ein Druckfehler.

††) Mémoires secrets, am angef. Ort.

Digitized by Google

Die Correspondance secrète nennt eine andere Summe: „Er hat es, wie man hört, für 14000 Livres der Königlichen Akademie verkauft."*)

Allerdings hatten die aus den Aufführungen der fünf französischen Meisterwerke Glucks der Oper zugeflossenen Einnahmen seine Ansprüche vollständig gerechtfertigt. Am 12. März 1780 bezeugten dies die Mémoires secrets wie folgt:

Am 1. Januar 1780 wurde festgestellt, dass die fünf Opern: Iphigenie in Aulis, Orpheus, Alceste, Armide und Iphigenie auf Tauris, mit denen dieser grosse Mann eine Revolution auf unserer lyrischen Bühne hervorgerufen hat, 1 500 000 Livres eingebracht haben; seit diesem Zeitpunkt, da man seine Werke häufig gegeben hat, kann man wohl noch 100 000 Livres hinzufügen. Es giebt kein Beispiel, das einer solchen Einnahme in einem solchen Zeitraum irgendwie nahe käme.**)

Einige Tage später, am 17. März, brachte dieselbe Zeitschrift folgende andere Notiz:

Man weiss, dass die beiden Opern, die, jede zweimal, zum Besten der Darsteller aufgeführt wurden, die Iphigenie in Aulis und die Armide sind. Die Einnahme der zweiten Aufführung der letzteren so kritisierten Oper betrug 16 095 Livres, ein enormes Benefiz, das im lyrischen Theater ohne Beispiel ist, ebenso wie der Gesamtbetrag der vier Benefizvorstellungen, der die Höhe von 40 420 Livres erreichte.***)

Man wird zugeben, dass Gluck in seinen Ansprüchen sich nicht zu übermässigen Forderungen verstieg, und dass, wie auch der Erfolg des neuen Werkes sein konnte, die Verwaltung des Theaters sicher unrecht that, so sehr mit ihm zu markten!

Wir geben hier noch ein weiteres, von Gluck einige Tage vor der ersten Aufführung der Iphigenie auf Tauris unterzeichnetes Dokument†), das uns die Bedingungen kennen lernen lässt, unter denen er die Herausgabe seiner beiden letzten Opern gestattete:

Ich Unterzeichneter bestätige, Herrn Mathon de la Cour meine beiden Partituren der Iphigenie auf Tauris und des Narziss verkauft zu haben, unter der ausdrücklichen Bedingung, dass, wenn ich nicht dem Theater die Oper Narziss überliesse, ich ihm in Geld oder in seinen Wechseln den Betrag für genannte Oper, den wir auf 2000 Livres festgestellt haben, zurückgeben würde, ohne dass er dann noch andere Entschädigungen beanspruchen könnte.

Paris, den 5. Mai 1779. Ritter Gluck.

*) Correspondance secrète, am angef. Ort.

**) Mémoires secrets, XV, 84.

***) Mémoires secrets, XV, 90.

†) Etienne Charavay, Catalogue d'autographes, Verkauf vom 15. Juni 1884. Cf. Ménestrel, 22. Juni 1884, S. 237.

Digitized by Google

Man hat wenig Nachrichten über den Verlauf der Proben zu Echo und Narziss und über die Vorgänge, zu denen sie Veranlassung gaben. Gluck, der inmitten der Coulissenintriguen, nach dem Ausspruch eines Zeitgenossen, die Rolle eines General-Friedenstifters der lyrischen Spielhölle*) für sich in Anspruch nahm, hatte die Rückkehr der Mlle. Beaumesnil verlangt, der er die Haupt-Frauenrolle, die der Echo, anvertraute. Es scheint jedoch nicht, dass er sich seiner Wahl sehr zu erfreuen gehabt hätte, denn nach der dritten Vorstellung wurde ihr die Rolle wieder entzogen und der Mlle. Laguerre zuerteilt. Die des Narziss erhielt ein junger Tenor, der eine lange und schöne Laufbahn vor sich hatte, aber bisher noch keine grosse Rolle geschaffen, Lainez, während Le Gros, sein Vorgänger und bis dahin Glucks erkorener Interpret, als Cynirus an die zweite Stelle trat.

Man stritt sich, wie gewöhnlich, über die Frage der Wichtigkeit des Balletts in der Darstellung. „Ritter Gluck wollte grundsätzlich nichts davon wissen; er behauptete, dass seine Werke dessen nicht bedürften; er hat nicht einmal die Musik dazu geliefert.“ **) Das hiess aber sich sehr unversöhnlich zeigen. Gewiss hatte Gluck das Recht, sich dagegen zu verwahren, dass seine Werke mit den veralteten Schöpfungen der klassischen Ballettoper verwechselt würden, aber der Chronist, dem wir diese letzte Notiz entnahmen, lässt deutlich die Absicht durchblicken, die den Meister dazu veranlasste, als er, wenige Tage vor der Erstaufführung, Echo und Narziss unter dem Titel einer „Oper in drei Akten“ ankündigte, „denn man soll nicht denken, es wäre ein Pastorale: es ist eine wirkliche Tragödie“.***) Jedoch war der Charakter des Werkes mit dem Tanz nicht unvereinbar: in der That durften die Balletts in Echo und Narziss, welchen Anteil Gluck auch an ihrer Komposition gehabt haben mag, eingerichtet von Noverre mit einer Kunst, die einstimmigen Beifall fand, den grösseren Teil des Erfolges beanspruchen. Vestris, Gardel, die Guimard tanzten darin; im Schlussdivertissement wohnte man aber dem Wiederauftreten einer Tänzerin bei, deren erstes Erscheinen auf der Bühne sich durch einen sehr ungewöhnlichen Schritt bemerkbar gemacht hatte: Mlle. Theodore, die zwölf Jahre zuvor an Jean Jacques Rousseau geschrieben hatte, um seinen Rat zu erbitten, auf welche Art sie sich bei der Oper ehrenhaft erhalten könne. Man hatte sie infolgedessen „die Philosophin Theodore“ genannt.†)

*) Mémoires secrets, XIV, 83.

**) Mémoires secrets, XIV, 191. Der Mercure de France vom 9. Oktober bestätigt letztere Bemerkung. Er sagt von den Ballettstücken: „Es befinden sich darunter einige, die nicht von dem Verfasser von Echo herrühren.“

***) Mémoires secrets, XIV, 185.

†) J. J. Rousseau antwortete ihr so (1767): „Mein Fräulein, man kann nicht erstaunter sein als ich es bin, einen aus der Königl. Akademie der Musik datierten Brief zu erhalten, in welchem man von mir Ratschläge wünscht, wie man dort in

Digitized by Google

Sie erzielte einen sehr grossen Erfolg; die Mémoires secrets sagen von ihr nach der ersten Aufführung von Echo und Narziss:

Was aber in dieser Vorstellung das grösste Vergnügen bereitet hat, das war das Wiederauftreten der Tänzerin Mlle. Theodore, die infolge der allgemeinen Kabale gegen Herrn de Vismes zurückgetreten war. Diese junge Künstlerin, die Noblesse mit Heiterkeit, Grazie mit Leichtigkeit, technische Vollendung mit Anmut vereinigt, hatte alle Stimmen für sich.*)

Die Proben wurden durch ein Ereignis unterbrochen, das glücklicherweise keine ernsteren Folgen hatte; Gluck hatte nämlich zu Anfang des Juli einen Schlaganfall. Man weiss, dass er deren mehrere in seinen letzten Lebensjahren zu erleiden hatte. Der eine davon lähmte für mehrere Wochen seine rechte Seite, ein letzter raffte ihn hinweg. Es war, für den Greis, eine erste Todesmahnung. Seine starke Natur stellte ihn aber bald wieder her,**) und es wurde ihm möglich, die Proben bis zuletzt zu leiten. Mitte September begannen die Ankündigungen der ersten Vorstellung. Zuerst auf Dienstag den 21. September festgesetzt, fand sie endlich am Freitag den 24. statt.***)

Das Journal de Paris, welches der Sache Glucks so ergeben war, berichtet am andern Tage darüber in einem drei Spalten langen Artikel. Es analysiert zunächst die Dichtung, welche es folgendermassen würdigt: „Der Verfasser hat es verstanden, einem so einfachen Stoff schöne Momente und Vorgänge abzugewinnen. Man wirft ihm vor — fügt es hinzu — dass er für seine beiden Hauptpersonen kein lebhafteres

rechter Weise leben könne. Ihre Ausdrücke schildern die Ehrenhaftigkeit mit so viel Freimütigkeit und Aufrichtigkeit, dass ich Sie, um Ratschläge zu empfangen, nicht erst zu denen zu senden brauche, die die Gewohnheit haben, dergleichen denen zu erteilen, die bei ihnen erscheinen." Er entschuldigt sich, dass er nicht die Vorschriften machen kann, die man von ihm verlangt; er ist oft „selbst wegen seiner eigenen Person sehr in Verlegenheit; obgleich er sich nicht in einer so gefahrvollen Laufbahn befindet". Er empfiehlt ihr einfach die Beobachtung von zwei Hauptgrundsätzen: nicht von der Achtung für die guten Sitten abzuweichen und soviel als möglich die Gesellschaft ihrer Kolleginnen und deren Verehrer zu fliehen.

*) Mémoires secrets, XIV, 185.

**) Das Journal de Paris vom 5. August 1779 kündigt in folgenden Ausdrücken diese Unpässlichkeit Glucks an: „Am letzten Freitag (den 30. Juli) wurde der Ritter Gluck von einer ernsten Krankheit befallen, deren Anzeichen sehr beunruhigend waren; seine Freunde fürchteten sogar für sein Leben. Obgleich noch leidend, ist er jetzt jedoch gänzlich ausser Gefahr.

***) Bis einbegriffen Sonntag den 19. September kündigt das Journal de Paris an: „Dienstag den 21. erste Vorstellung von Echo und Narziss, Oper in 3 Akten, Text von ***, Musik von Ritter Gluck." Vom 20. ab steht dafür: „Freitag erste etc.", und diese Anzeige bleibt in der That bis zum Freitag den 24. September. Das schon vorher gedruckte Libretto und die zwar später gedruckte Partitur geben beide das Datum des 21. Septembers, und diese irrige Angabe ist in die meisten Biographieen und Berichte von Schmid, Desnoiresterres, Fétis, Chouquet u. a. übergegangen.

Digitized by Google

Interesse zu erwecken weiss" — und bemerkt noch verschiedene andere bedenkliche Mängel. „Man findet darin Geist und eine Anzahl recht gelungener Verse, welche der Raum unserer Zeitung und die Menge des Stoffes uns nicht gestatten anzuführen." Das sind wirklich etwas gewundene Lobsprüche, und es war nicht in diesem Ton, was dieselbe Zeitung einige Monate vorher über Iphigenie auf Tauris gesagt hatte Indem er nun zur Hauptsache der neuen Oper übergeht, fährt der Berichterstatter so fort: „Die Musik hat den Erfolg gehabt, den man von dem Namen ihres Schöpfers erwarten musste. Wenn man schon Gelegenheit gehabt hat zu bemerken, dass er in der grossen Zahl von Meisterwerken, mit denen er unser lyrisches Theater bereichert hat, hauptsächlich durch die Verschiedenartigkeit des Stils excelliert, mit dem er seine verschiedenartigen Persönlichkeiten ausstattet, so ist ganz besonders in diesem Werk dieser ihm eigene Vorzug am meisten zu bemerken. Die beiden Hauptpersonen befinden sich in einer tragischen Situation, aber es wäre doch nicht zulässig gewesen, ihnen den grossen Stil der Tragödie zu verleihen". Er bestätigt ferner, die Rolle der Echo sei „von einer neuartigen sich gleich bleibenden Naivetät," die des Amor „voller Feinheit, Geist, Grazie und Geschmack". Er sagt, dass das obligate Recitativ, wo Narziss sein Spiegelbild anredet, das Quartett im 2. Akt, „klagend in einem schnellen Tempo", und die Trauerchöre „von grösster Schönheit zu sein scheinen. — Die klagenden Weisen des ersten Chors im dritten Akt werden vom Orchester wiederholt, wodurch auf sehr geschickte Art der Moment vorbereitet wird, wo Echo selbst der Stimme des Narziss antwortet." Der Herausgeber beendet diese Analyse, in welcher er nicht an eine schon bei einem andern Werk Glucks angewandte Phrase denkt:

„Hier ist nur ein einziges gutes Stück, und zwar ist dies die ganze Oper," mit dieser frostigen Erklärung: „Wir halten es für unnütz, uns weiter über ein Werk auszulassen, das wahrscheinlich den gleichen Erfolg wie die andern Schöpfungen seines Verfassers haben wird".*)

Der Mercure sagt in drei sich folgenden Nummern auch nicht viel. Wie ebenfalls die anderen Zeitungen, tadelt er die Dichtung, deren „Handlung schwerfällig und schlecht aufgebaut ist"; er fasst sehr gut den allgemeinen Eindruck bei den unbefangenen Hörern zusammen, indem er sagt: „Wenn auch das Werk dem Ruf des Herrn Gluck nicht Abbruch thun kann, so kann es diesem auch nichts hinzufügen" **).

Die zweite Vorstellung fand am Dienstag den 28. statt. Das Journal berichtet darüber auch am nächsten Tage. Es bestätigt, dass die Ausführung noch besser war, dass aber der Hauptfehler der Dichtung ihre

*) Journal de Paris vom 25. September 1779.

**) Mercure de France, den 2. September und 23. Oktober 1779.

Digitized by Google

Frostigkeit wäre. „Man hat bei dieser zweiten Aufführung glückliche Änderungen angebracht, die die Handlung besser fortschreiten lassen; wenn sie aber auch nun lebhafter ist, so schien sie doch dem Publikum nicht besser zu gefallen, das sich für den Tod der Echo und die Verzweiflung des Narziss nicht erwärmen konnte“.*) Dies ist ein Urteilsspruch des Misserfolges, der um so bezeichnender ist, als er von dieser Zeitung gebracht wurde, die stets am leidenschaftlichsten für Gluck und sein Schaffen eingetreten war.

Man darf sich also nicht wundern, wenn nach einem dritten Artikel, der am Tage nach der dritten Aufführung (der die Königin beiwohnte) erschien, der Streit eine persönliche Wendung zu nehmen schien. Hatte doch der Redakteur einen vorwurfsvollen Brief erhalten, unterzeichnet „von einem Manne, der als Gluck sehr ergeben bekannt ist“, in dem man ihn anklagt „gegen diesen zu viel Parteilichkeit zu zeigen“. Er glaubt, dass diese Beschuldigung „seinen Lesern“ einige Überraschung bereiten wird“, und er verteidigt sich lebhaft dagegen. „Alle Welt weiss, mit Ausnahme der nahen Freunde dieses grossen Mannes, wie sehr wir Bewunderer seines Genies sind, und auch bis wohin unsere Anhänglichkeit für seine Person geht.“**) Ohne Zweifel, um ihm ein neues Zeichen dieser Anhänglichkeit zu geben, versichert er in derselben Nummer, dass „der Erfolg zunimmt“, was vollständig wahrheitswidrig war.

Und in der That, wenn man die Mémoires secrets damit vergleicht, so kann man dort eine ganz entgegengesetzte Bestätigung lesen. „Echo und Narziss hat am Dienstag, dem Tag der dritten Aufführung, nicht mehr als 1500 Livres eingebracht. Dies bedeutsame Ereignis entscheidet seinen totalen Abfall“.***) Schon nach der zweiten Aufführung hatte dasselbe Blatt geschrieben: „Die Ränge, das Amphitheater und die ersten Logen waren leer, so dass man die Oper Echo und Narziss fast als durchgefallen betrachtet. — Die Anhänger des Ritter Gluck, die ihn diesmal im Stich lassen, das heisst seine Oper, schieben hauptsächlich die Schuld auf die Dichtung des Barons von Tschudi. Es ist wahr, dass man unmöglich schlechtere Verse lesen kann. Der geschraubte, gezierte, schwülstige Stil dieses Poeten erreicht einen Grad, der ohne Beispiel ist, und selbst sein der Fabel vollständig entgegengesetztes Scenarium ist das Lächerlichste was man sich denken kann.“ †)

*) Journal de Paris vom 29. September 1779.

**) Journal de Paris vom 2. Oktober 1779.

***) Mémoires secrets, XIV, 203. Der Bericht ist vom 8. Oktober 1779 datiert. Es liegt hierin ein Widerspruch: die dritte Vorstellung von Echo und Narziss fand Sonntag den 1. Oktober statt und nicht am Dienstag, wie die Mémoires schreiben; die von diesem Tage war also die vierte.

†) Mémoires secrets, S. 191, 30. September 1779. Einige Tage früher, vor der Erstaufführung, drückte sich (am 21. September) dieselbe Zeitschrift so aus: „Die

Digitized by Google

Und schon am 29. September, dem Tage nach der zweiten Aufführung, bringt eine Zeitschrift folgende Verse (in der Übersetzung der möglichsten Treue wegen wörtlich in Prosa wiedergegeben):

Melodie: On compterait plutôt les trous qui sont après une écumoire, etc.

Lasst uns Echos trauriges Schicksal beklagen, das Opfer einer verhängnisvollen Liebe, die sie nur zum Tode führte, wo von ihr, da sie in eine Stimme verwandelt wurde, nichts übrig blieb. Aber auf die Töne a-e-a nimmt sie wieder Gestalt an: Echo erscheint in der Oper und bricht zuletzt das Schweigen. Tschudi staffiert sie mit den Ornamenten seiner kalten und veralteten Muse aus; Gluck bemüht sich ihre Sinne mit den süssen Tönen seiner Musik zu erwärmen; trotz aller Talente erfroren, stirbt die arme Geliebte des Narziss am Frost, wenn auch noch in Bewegung, im Zauberpalast.*)

Dann nahmen die Spöttereien ihren Lauf. Jemand sagte, dass „mit vierzig Sous die Zeche (l'écot, für l'écho) zu teuer bezahlt wäre". Man weiss, dass dies der Preis für die Parterreplätze in der Oper ist. Ein anderer bemerkte sehr witzig, dass „beim Tode der Hähne (Wortspiel: la mort des coqs = d'Echo) die Hühner in grosser Trauer sein müssten". Das ist der Witz der Strasse, dasjenige was die verständigen Leute als ‚den Geist derer, die keinen haben' bezeichnen)**. Eine Parodie, betitelt: Die Narzissen oder die schlecht bezahlte Zeche (l'écot) wurde den Italienern angeboten und „mit Begeisterung angenommen", da sie aber ganz voller Anspielungen und Persönlichkeiten war, nicht aufgeführt***).

Meinungen über die gestern stattgefundene Generalprobe zu Echo und Narziss sind sehr geteilt. Sie glich einer stark besuchten Aufführung. Man fand allgemein das Textbuch abscheulich, entdeckte schöne musikalische Wirkungen, die aber zu wuchtig und bei einem so einfachen Stoff nicht recht angebracht sind. Sogar Glucks Anhänger konnten dies nicht leugnen; die Gegner finden das Werk aber zu lang und ungewöhnlich langweilig. Obgleich der Musiker auf den Kothurn einherschreitet, kommt er doch mehr als sonst dem französischen Geschmack entgegen. Man findet darin viele Ballets, von denen einige von geringem Reiz sind.

Im Verfolg des früher erwähnten Artikels vom 30. September sagt der Redakteur nach Feststellung des Misserfolges, Folgendes:

„Der Herr Ritter fragt nicht viel danach: er hat, seiner Gewohnheit gemäss, den Preis seiner Musik von 10000 Livres schon vorher eingestrichen, und man berechnet, dass er mit den Nebeneinnahmen auf 22000 Livres kommen wird."

Man wird bald sehen, ob Gluck seinen Misserfolg so philosophisch hinnahm und ob er sich durch das empfangene Geld für befriedigt erklärte, wie es der Verfasser dieses boshaften Berichtes behauptet.

*) Correspondance secrète, VIII, 338, den 29. September 1779.

**) Correspondance secrète, VIII, 381, den 16. Oktober 1779.

***) Mémoires secrets, XIV, den 8. Oktober 1779.

Digitized by Google

Während dieser Zeit führten die Piccinisten ihren Feldzug hitzig weiter, und, während Echo und Narziss von den Anzeigen verschwand, wurden die Proben zu Atys eifrig gefördert.

Gluck also, der zehn Monate vorher in Paris wie in einem eroberten Gebiet, wo er die Rolle eines absoluten Herrschers im Reich der Musik zu spielen gedachte, angelangt war, stürzte plötzlich von der Höhe seiner Illusionen herab. Mitten im schönsten Triumph sah er sich den erbittertsten Angriffen ausgesetzt. Wie der Sklave Cäsar zurief: „Erinnere dich, dass du ein Mensch bist", so erinnerten ihn seine Feinde fortwährend daran, dass er nicht der einzige Meister wäre, und dass sie den Kampf nicht aufgeben würden. Aber Gluck gehörte nicht zu denen, die geneigt sind, die Herrschaft mit anderen zu teilen. Jeder Widerstand regte ihn auf, er wollte aber in Frieden herrschen. Man wird sich erinnern, dass er, als zum erstenmal daran gedacht wurde, ihm Piccini gegenüberzustellen, und er hörte, dass dieser denselben Operntext komponierte, den man ihm anvertraut hatte, weit davon entfernt den Wettstreit anzunehmen, das vernichtete, was er davon schon komponiert hatte, indem er sagte: „Ich bin nicht ein Mann, der konkurriert." Und nun war der Italiener gekommen und hatte ihm Schritt für Schritt das Terrain streitig gemacht. Es war dies ein immererwährender Kampf, niemals sollte er die ersehnte Ruhe geniessen.

Er war soweit davon entfernt, künstlerische Gesetze vorschreiben zu können, dass er bei seinem ersten falschen Schritt sogar seine Freunde ihn verlassen sah. Wir haben den Zwischenfall von dem Briefe erzählt, der an das Journal de Paris geschrieben war, in dem „ein Mann, der als Gluck sehr ergeben bekannt ist" diesem vorwirft, gegen Gluck „parteiisch" gewesen zu sein, wogegen wieder der Herausgeber sich verwahrt, da seine Bewunderung, seine Zuneigung für diesen „jedem bekannt wären, nur nicht den nahen Freunden dieses grossen Mannes". Es ist einleuchtend, dass dieser Brief, der den Verdruss über den Misserfolg durchblicken lässt, von ihm selbst oder von seiner nächsten Umgebung ausging, seiner eigenen Empfindung Worte leihend, sein bitteres Gefühl darüber ausdrückend, dass diejenigen, die bisher seine besten Vertrauten und Verteidiger gewesen waren, ihn in schwieriger Lage nicht besser unterstützten.

Diese erste unangenehme Erfahrung, die er später doch einmal hätte machen müssen, liess ihn augenscheinlich zu der Überzeugung kommen, dass es Zeit wäre, an seinen Rücktritt zu denken und in Frieden von seinem Ruhm zu zehren, indem er sich von dem Kampfplatz entfernte, auf dem er ihn erworben hatte.

Im vorhergehenden Jahre hatte er seinen Pariser Freunden von seiner Absicht Mitteilung gemacht, sich für immer in ihrer Mitte niederzulassen, und jetzt, genau vierzehn Tage nach der ersten Vorstellung von Echo und Narziss, brachte das Journal de Paris folgende Notiz:

Digitized by Google

„Der Herr Ritter Gluck ist gestern wieder abgereist, um nach Wien zurück zu kehren.*)

Er ging nicht fort, ohne seinen Klagen Ausdruck gegeben zu haben. Am Tage vor der Abreise nahm er Abschied von der Königin. „Er hat Ihrer Maj. seinen Schmerz und seinen Entschluss, nicht mehr zurückkehren zu wollen, nicht verhehlt," erzählt der Chronist, der hinzufügt: „Die Königin, die ihn von seinem Vorsatz abbringen wollte, bat ihm die Stelle als Musiklehrer der königlichen Kinder verliehen und hat ihm die Abreise nur zur Ordnung seiner Angelegenheiten erlaubt, mit der Anweisung, zurückzukehren und für immer hier zu bleiben." **) Dies war ohne Zweifel die Antwort auf die von Gluck gehegte Idee der Niederlassung, wenn, wohlverstanden, er am französischen Hofe eine ähnliche Stellung finden konnte, wie er sie in Österreich inne hatte. Aber diese Lösung hatte lange auf sich warten lassen, und es ist sehr leicht möglich, dass diese Art von Gleichgültigkeit, die durch die Verzögerung zum Ausdruck kam, für ihn ein Grund mehr war, sich zu entfernen. Jedenfalls hatten die Worte Maria Antoinettes, ihre Versprechen oder Befehle gar keinen Einfluss auf seine späteren Entschlüsse; er nahm in Wien wieder seine Stellung als k. k. Hofcompositor ein, liess Piccini in Paris freie Bahn und mied Frankreich auf immer.

Er hörte sogar bis zu seinem Lebensende nicht auf, mit einer Art von Wut seiner schlechten Laune gegenüber den Franzosen Ausdruck zu geben, die vielleicht, so viel sie auch den Vorwurf der Wankelmütigkeit verdienen mögen, Besseres von dem Schöpfer der Armida und der beiden Iphigenien verdient hätten. Einige Jahre nach seiner Rückkehr nach Wien sprach er sich darüber vertraulich mit dem deutschen Musiker Reichardt, der gekommen war ihn zu besuchen, aus; er sprach zu ihm im Ton der bittersten Ironie von Paris und seinen Einwohnern, die er gründlich kannte, wie er sagte, indem er behauptete, dass er ihre Unbeständigkeit und ihren Dünkel benutzt und ausgebeutet habe, um seine grosse Manier zur Geltung zu bringen***). Man besitzt von ihm einen Brief vom 11. Mai 1781, wo er schreibt: „Glauben Sie nicht an alle diese Gerüchte von meiner bevor-

*) Journal de Paris. Vom 8. Oktober 1779.

**) Mémoires secrets, XIV, 204, den 9. Okt. 1779. Der Anfang der Notiz ist so abgefasst: „Der Ritter Gluck, dessen Eigenliebe, wie die aller talentvollen Leute, sehr empfindlich ist, hat sich, übel gelaunt von dem geringen Erfolg von Echo und Narziss, im Begriff nach Wien abzureisen, zur Empfangnahme der Befehle der Königin zu dieser begeben etc."

***) A. Schmid, C. W. Ritter von Gluck, 383. „Er kannte diese Stadt und ihre Bewohner durch und durch, und sprach mit echter Ironie darüber, wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmassung in seiner eigenen grossen Manier behandelt und benützt hätte".

stehenden Rückkehr nach Paris; falls mich nicht höhere Befehle dorthin berufen, werde ich nicht nach dieser Stadt gehen, bevor die Franzosen über die Gattung der Musik, die sie brauchen, einer Meinung sind. Nachdem mich dies wankelmütige Volk in der schmeichelhaftesten Weise aufgenommen hatte, scheint es jetzt aller meiner Opern, zu denen es nicht so zahlreich wie früher eilt, überdrüssig zu sein;*) jetzt nimmt dafür „Le Seigneur bienfaisant" sein Interesse in Anspruch.**) Es scheint, dass es zu seinen alten Gassenhauern wieder zurückkehren wolle; mag es denn geschehen"***). An Francœur schreibt er am 20. August 1780: „Kann ich denn niemals von dem pariser Theaterklatsch verschont bleiben, weder nah noch fern demselben? . . . Ich bin nicht mehr erstaunt, so viele Feinde in Paris gefunden zu haben, da man auf meine Kosten so viele Lügen verbreitet. Dies alles schwächt sehr den Wunsch, den ich hatte, nach Paris zurückzukehren, denn ich hasse tödlich all' dies aufregende Gerede."†) Und schon am Tag nach seiner Ankunft in Wien (den 30. November 1779) schreibt er an einen Dichter, der ihm seine Mitarbeiterschaft anbot: „Von jetzt ab werde ich keine Oper mehr komponieren: mein Alter und die Unannehmlichkeiten, die ich kürzlich in Paris in Beziehung auf meine Oper Narziss zu ertragen hatte, haben mich für immer abgeschreckt, noch mehr davon zu schaffen."††)

Mittlerweile, im natürlichen und rechten Verlauf der Dinge dieser Welt, klagte man in Paris über seine Abwesenheit und versuchte mit allen Mitteln, ihn wieder zurück zu führen. Man suchte seine Werke hervor, um sie bei den wichtigsten Anlässen aufzuführen, und wir haben weiter oben gesagt, welche bis dahin in allen Theatern der Welt unerhörten Einnahmen sie erzielten, als sie im März 1780 zum Besten der Darsteller gegeben wurden.†††) Man wiederholte zweimal Echo und Narziss; die

*) Es ist wahr, dass Piccinis Iphigenie auf Tauris kurz vorher Erfolg gehabt hatte, aber die Glucksche hatte bei dem Vergleich keineswegs gelitten, auch nicht betreffs des materiellen Erfolges. Siehe Desnoiresterres, Gluck et Piccini, 310.

**) Ballet-Oper von Floquet.

***) Mémoires secrets, XVII, 197, den 30. Mai 1791.

†) Desnoiresterres, Gluck et Piccini, 293.

††) Desnoiresterres, Gluck et Piccini, 288, Notiz 3.

†††) Mémoires secrets, XV, 84, den 12. März 1780. Wir geben den Anfang des alle vorhergehenden Angaben bestätigenden Artikels: „Der Ritter Gluck hat an Hrn. de Chabannon geschrieben, sich über die Missachtung seiner Werke beklagend, die man mittelmässigen Darstellern anvertraut; er scheint es satt zu haben, noch für unsre Oper zu arbeiten. Der Erfolg von Atys wird auch nicht dazu beitragen, ihn zurück zu locken." Einige Monate später bringt der Chronist in dieser Angelegenheit noch folgende Nachricht: „12. Juni. Es scheint, dass man in diesem Jahr der Gegenwart des Ritters Gluck nicht teilhaftig werden wird. Dieser grosse ruhmbegierige Mann, darüber verdrossen, dass er bisher in Italien nicht durchdringen konnte, nach-

Digitized by Google

National-Archive haben über die zweite dieser Wiederholungen einen Aufsatz aufbewahrt, vom Librettisten herrührend, dessen letzter Abschnitt sich so äussert: „Es ist Thatsache, dass Herr Gluck von der wenig günstigen Aufnahme, die diesem Werk zu teil wurde, äusserst verletzt war, dass er zum Teil auf die Königl. Akademie der Musik die Schuld schiebt und dass dieser Widerwille ihm den Wunsch zu arbeiten verleidet und schwächt. Diese Wiederaufführung dürfte schmeichelhaft für ihn sein, u. s. w.“*) Aber es kam noch besser. Als man sah, dass er trotz alledem kein Lebenszeichen gab, ausgenommen wenn er sich beklagte, machte man ihm die glänzendsten Anerbietungen. Man versprach ihm „eine Summe von 6000 Livres jährlich, wofür immer eine neue Oper zu liefern; dann 2000 Livres, wenn diese Oper mehr als 40 Aufführungen erlebte, ausserdem die herkömmlichen Autorenrechte; sodann, nach dem Erfolge von vier oder fünf neuen Opern, eine später auf Frau Gluck übergehende Pension von 2000 Livres; ausserdem 4000 Livres, auf besondere Anweisung des Ministers, alljährlich zahlbar.**) Man weiss, dass er das Libretto „Die Danaiden“ erhielt, das er auch zu komponieren versprach, und dass dies Werk sogar, nachdem er es hatte von Salieri komponieren lassen, zuerst unter seinem Namen aufgeführt wurde. Aber nichts von alledem konnte seinen Entschluss wankend machen. Echo und Narziss blieb s e i n e l e t z t e O p e r und Gluck kehrte nicht wieder nach Paris zurück.

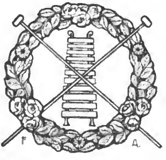
---

dem er Deutschland und Frankreich bezaubert hat, will dort einen neuen Versuch wagen und sich dazu nach Mailand begeben. Unsere Freunde der lyrischen Bühne wetten schon für und gegen seinen Erfolg.“

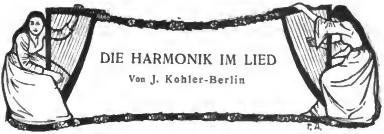
*) Arch. nat., citiert von Desnoiresterres, 315, und De Curzon, Autour de l'ancien Opéra, in der Revue internationale de musique, 1898, 813.

**) De Curzon, a. angef. Ort 812.

Schluss folgt



Digitized by Google



DIE HARMONIK IM LIED

Von J. Kohler-Berlin

Die frühere Musik betrachtete die Melodie als das allein Wesentliche und das allein Wichtige am Lied; die Melodie, d. h. die einen einstimmigen musikalischen Gedanken darstellende Tonfolge; der Gesang war Stimme und die e i n e Stimme trug die musikalische Gestaltung. Beim mehrstimmigen Liede waren es dann eben zwei und mehr Stimmen, die einander mehr oder minder kontrapunktisch entgegentraten, im übrigen das gleiche System befolgten.

Die Harmonik wollte und konnte man allerdings kaum entbehren; denn das Streben nach Abrundung und harmonischen Drei- und Vierklängen ist unserem modernen Ohr eingeprägt und charakteristisch. Die Folge war, dass man zur Stimme dasjenige hinzufügte, was man, bezeichnend genug, Begleitung nannte; Begleitung als etwas Minderwertiges, nur dazu da, um auszufüllen und der Melodie die nötige Grundlage zu geben; daher die frühere Begleitung durch Guitarre und andere Accordinstrumente, die dann später durch das Klavier verdrängt wurden.

Noch bis in die neuere Zeit herrscht dieses System vor, und da hierbei die Gesangsmelodie das führende ist, so ist die die Begleitung spielende Harmonik meist so einfach und nichtssagend als möglich. Die Melodie ist ja so gestaltet, dass sie den ganzen Gedanken trägt; ein starkes Hineindrängen tiefgreifender Accordfolgen mit interessanter Modulierung wäre diesem Bau vollkommen widersprechend; die Harmonik klingt daher meist nur als kadenzierte Verbrämung des melodischen Gesanges, wobei die Accorde entweder voll angeschlagen oder harpeggierend gebrochen oder in sonstiger Weise einfach gerhythmet werden. Einzelne charakteristische Wendungen: wie Staccati, um ein schnelles und herrisches Vorgehen, Wirbel und Triller, um ein unruhiges Wogen des Gemüts oder auch nur das Murmeln der Quelle oder das Summen des Spinnrades darzustellen, kennen die Lieder der älteren Musik allerdings auch schon; allein zu einer selbständigen Gestaltung der sogenannten Begleitung, zu einem kraftvollen Ausbau gegenüber der Melodik fehlte der Mut. Auch dem Sänger wollte man nicht zu nahe treten: ist es doch viel bequemer, wenn er sich auf ein paar Accorde stützen kann und die Melodik ohne Begleitung vollständig verständlich ist; dann ist sie natürlich viel besser zu behalten,

was „den Alten" ja als grösster Vorzug erscheint; viel besser als wenn sie der Einschlag ist in einem einheitlichen Gewebe der durch Gesang und Orchester oder Pianoforte entwickelten Töne.

All dies ist seit der Wagnerschen Gesangsbehandlung anders geworden. Man hat erkannt, dass der sogenannten Begleitung eine ganz andere Rolle zukommt, als die eines Trägers oder Postamentes. Die Begleitung ist der Chor, der ausspricht, was keine Stimme sagt und keine Worte ausdrücken können; denn ein jeder Satz des wahren lyrischen Gedichtes erregt in uns einen Sturm von Gefühlen, erzeugt in unserem Herzen eine Fülle von Ober- und Untertönen; und die Musik ist nicht nur dazu da, damit eine blanke Melodie in etwas eleganterer und graziöserer Weise aussagt, was die Worte erklären sollen; sie ist auch nicht dazu da, damit die Bedeutung der Worte durch die Melodie versteckt und kachiert werde.

Was aber dieses letztere angeht, so muss noch etwas besonderes hervorgehoben werden: Die meisten früheren Liederkomponisten bis auf Loewe, Wagner und Liszt betrachteten es als die Hauptsache, irgend eine gefällige Melodie zu finden, die dem Text nicht geradezu widersprach und dem Sinn und den Worten nicht völlig ins Gesicht schlug; dem musste sich die Dichtung fügen: sie wurde gleichsam mitgenommen im Fluge der Töne „und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt". Auf diese Weise diente die Musik dazu, die Worte mehr als Vokalisation der Stimme zu behandeln, sie sollten dem Gesang recht volle Töne geben; was sie besagen sollten, war ja ziemlich gleichgültig, denn es wurde doch so gesungen, dass sie niemand verstand. Das war die Liedmusik alter Tage; und der kernbrave Mann jener Zeit liess sich auf solche Weise an einem Abend 20 bis 30 Liedchen gefallen und hörte mit Entzücken, wie die Töne zierlich auf und ab glitten; mit dem Text fand man sich dahin ab, dass er eigentlich nebensächlich und nur hier und da zu konsultieren sei.

Im Gegensatz dazu verlangt die moderne Musik, dass die Deklamation die Hauptsache bildet: die Worte müssen gesprochen, klar gesprochen werden; der Ton aber muss dazu dienen, die geheimsten, tiefsten Gedanken des Dichters, alles, was der Dichter nicht sagen kann, alles was unter der Schwelle des Bewusstseins oder doch wenigstens des gedankenmässigen Kreises unseres Geistes steht, zum Ausdruck zu bringen. Daher muss schon die Melodik dem Gedanken völlig angemessen sein, sie muss sich als eine potenzierte Deklamation darstellen. Vollends die Begleitung selber hat die psychologische Bestimmung, die in der Seele des Dichters schwebenden Stimmungen zur Auslösung zu bringen, und darum darf sie nichts äusserliches sein; sie muss sich der deklamatorischen Melodik anschliessen, und beides muss zu einem Ganzen zusammenwachsen: der Gesang muss gleichsam der Goldfaden in dem Gewebe sein, der aus anderen bunten Fäden hervorsticht.

Digitized by Google

Eine tiefe Gemütsbewegung aber kann nur durch interessante Rhythmik oder durch harmonischen Wechsel wiedergegeben werden. Das erstere Mittel war das Mittel früherer Musik und ist durch Beethoven zur grössten Vollendung gebracht worden. Allein zu charakteristischen Rhythmen fehlt dem deklamatorischen Liede meistens die Zeit: ein oder der andere Rhythmus ist möglich, aber ein ganzes Gewebe in einander wirkender Rhythmen innerhalb der zur Deklamation notwendigen Augenblicke wäre nicht durchführbar. Darum ist die Rhythmik nicht hinreichend, um zum Liede den interpretierenden Chor zu bilden; sie wird allerdings dann von Bedeutung sein, wenn Sätze refrainartig wiederholt werden, ein Gebrauch, der um so weniger aufgegeben zu werden braucht, als er auf fester psychologischer Grundlage beruht; ausserdem wird sie hervortreten können am Anfang und in den Zwischenpausen des Gesanges, die von Vers zu Vers führen.

Das beste und vielfach einzige Mittel, um in der sogenannten Begleitung einen interpretierenden Chor zu schaffen, ist die Harmonik mit ihren unzähligen Wendungen, insbesondere mit den Mitteln der Modulation. Eine Accordfolge kann uns ein Meer des Empfindens eröffnen: Die Accordspannung kann unser Gemüt aufs höchste erregen, ihre Lösung ihm unsägliche Befriedigung schaffen; vor allem können die Vorhaltaccorde eine unendliche Sehnsucht hervorrufen. Seitdem Chopin und Wagner ein System der Vorhaltaccorde geschaffen haben, ist unsere Harmonik ein Mittel des musikalischen Sprachausdrucks geworden, so wirksam, wie es die frühere Musik nicht gekannt hat; erst jetzt ist unserer Musik die Zunge gelöst; sie kann jetzt sprechen, was sie früher nie vermocht, sie kann jetzt erzählen, was sie bisher freud- und leidvoll im Innersten getragen hat und was keine menschliche Sprache zu reden imstande war.

Seitdem diese Entdeckung gemacht, ist jede Liedmusik veraltet und darum zurückzuweisen, die in der früheren Weise stammelt und nicht die hohen Ausdrucksmittel verwendet, die uns die Meister geschaffen haben. Soll man noch den alten Clavicembel spielen, wenn man den Bechsteinflügel hat? Soll man noch lallen, wenn man zu sprechen gelernt hat? Soll man in seichter Weise Melodieen herunter singen, wo uns ein Meer ungeahnter Wonne offen steht?

Was man hiergegen geltend gemacht hat, ist völlig unstichhaltig. Man hat von einer Degradierung der Stimme gesprochen, von einem Sichhervordrängen der Begleitung, — völlig unrichtig: nichts wird dadurch erniedrigt, dass es aus seiner Vereinzelung heraustritt, um als hervorragendes Glied eines grösseren Ganzen zu wirken; und die Begleitung maasst sich nichts an, sondern sie fasst nur die Stimme in ihren Zauberbann und schliesst sie in ihr wundersames Netz traulich ein.

Digitized by Google

Der einzige taugliche Einwand wäre etwa der, dass ein solches Verhältnis von Stimme und Begleitung der Natur der menschlichen Stimme widerspräche, dass es ihr widerspräche, wenn die Stimme als Teil eines instrumentalen Ganzen dienen sollte; man könnte etwa sagen, die Stimme sei so eigenartig gestaltet, dass sie jeder intimen Verbindung mit den Instrumentnoten widerstrebe. Aber davon kann keine Rede sein: die Stimme hat allerdings vor der Instrumentation das eine voraus: sie giebt nicht nur Tonfolgen, sie spricht auch zugleich Worte, während die übrigen Instrumente nur, wie die Pantomime, ohne das Mittel begrifflicher Äusserung, ohne Worte, aber unmittelbar die seelische Stimmung wiedergeben. Allein der Gesang erlangt damit eben nur die Stellung des Redners beim Melodram; wie dieser sich von selbst durch den Tonfall mehr oder minder dem Wirken der Instrumentalmusik anpassen wird, so begiebt sich der Sänger völlig in den Bereich musikalischer Gestaltung und spricht musikalisch. Einem melodramatischen Sprechen aber stehen die Begleitungsharmonieen in keiner Weise im Wege, ebenso wenig aber einem gesungenen Sprechen; ja noch weniger, denn während der Sprecher des Melodrams nur in loser Verbindung mit der sogenannten Begleitung steht, ist der Gesang ein Doppelwesen, das auf der einen Seite gedanklich spricht und auf der anderen Seite im Reich der Töne Empfindungen unmittelbar zum Ausdruck bringt. So ist der Sang, wie bereits bemerkt, der Goldfaden im Gewebe, aber nichts weiter.

Dass es für den Sänger schwieriger wird, auf Grund einer wogenden Harmonik zu singen, als auf Grund einer einfachen kadenzierten Accordfolge, dass der Sang schwerer zu behalten ist, wenn er nur in Verbindung mit den Begleittönen verständlich wird, ist natürlich, kann aber nicht in Betracht kommen; wenigstens nicht für den echten Künstler. Der wahre Künstler möge begreifen, dass eine neue Periode der Liedmusik gekommen ist, und dass es seine Aufgabe ist, mit aller Macht an der Verwirklichung der neuen musikalischen Ideale mitzuarbeiten; dass namentlich die alte Liedform ebenso dem Untergang geweiht ist, wie die alte Opernform, seitdem das musikalische Drama geschaffen wurde.

Digitized by Google

WILHELM WIEPRECHT

Ein Gedenkblatt

Von Wilhelm Tappert-Berlin

Am 4. August 1872 starb Wilhelm Wieprecht, Direktor sämtlicher Musikcorps der Garde, eine der bekanntesten Persönlichkeiten Berlins. Dreissig Jahre sind unterdes verflossen, nur ältere Leute wissen noch von den grossartigen Aufführungen, Monstre-Konzerte genannt, zu erzählen, die er im Sommer zu veranstalten pflegte; die jüngere Generation weiss vermutlich gar nichts von ihm, denn aus den Programmen der Militärkapellen sind auch jene „Erinnerungen an die Kriegsjahre 1813—1815" verschwunden, eine Schlachtmusik mit allem Klimbim, wie der Berliner sagt, welche nach Wieprechts Tode bisweilen gespielt wurde. Unvergessen — wenigstens im Kreise der Berufsgenossen — sind die grossen Verdienste des Mannes als Reorganisator der preussischen Militärmusik.

Wieprecht stammte aus Aschersleben, dort wurde er am 8. August 1802 geboren. Der Grossvater war ein reicher Gutsbesitzer in einem Dorfe bei Sangerhausen; er liebte und trieb Musik, sein Instrument war die — Oboe. Durch des siebenjährigen Krieges Wirren und Drangsale verarmte die Familie; von den sechs Söhnen ergriffen fünf die im Hause gepflegte Musik als Lebensberuf. Der jüngste machte als Trompeter 1790—1806 die Feldzüge mit, dann wurde er in Aschersleben der Nachfolger eines älteren Bruders, der daselbst Stadtmusiker gewesen war. Seinen Erstgeborenen, den späteren Berliner Generaldirektor, bestimmte er zum Musiker, leitete auch dessen Ausbildung. Die alten, wackeren Lehrmeister nahmen es ernst mit der Kunst. Wieprecht erzählte: „Mein Vater übte vormittags mit den einzelnen Stimmen, nachmittags mit dem ganzen Orchester. Meine beiden Hauptinstrumente waren Violine und Klarinette; im 10. Jahre durfte ich mich bereits erkühnen, ein Kreutzersches Geigenkonzert zu spielen." Später stellte er sich die Nebenaufgabe, auch als Zugposaunist etwas zu leisten. In Leipzig konnte er 1822 mit dem berühmten Queisser rivalisieren. Vier Jahre blieb Wieprecht bei seinem Vater in zunftmässigem Lehrverhältnis. Als es beiden rätlich schien, für das höhere Violinspiel einen Lehrer zu suchen, nahm Wieprecht Unter-

Digitized by Google

richt bei einem Spohrschen Schüler, der in der Bernburger Hofkapelle angestellt war. Zweimal wöchentlich musste er drei Stunden Weges nach Ballenstedt wandern, am nächsten Tage zurück. Lassen wir ihn selbst sprechen: „Diese Mühseligkeiten habe ich mehrere Jahre hindurch, Sommer und Winter, bei gutem und schlechtem Wetter ertragen. Morgens 6 Uhr gings fort, um 9 Uhr betrat ich meines Lehrers Haus, geigte mehrere Stunden mit ihm, erhielt am nächsten Vormittag noch 3 Stunden Unterricht und machte mich mittags wieder auf die Strümpfe. Am Abend examinierte dann mein Vater, dem ich noch lange vorgeigen musste."

Im Jahre 1820 wurde der fleissige Lehrling mit den üblichen Zeremonieen „losgesprochen", also zum Gesellen befördert. Der Lehrbrief enthielt die Unterschriften aller Magistratspersonen, des Vaters und sämtlicher Gesellen. „Zum erstenmale durfte ich vor Zeugen eine Pfeife Tabak rauchen."*)

Den Sohn zog's mächtig hinaus in die Welt, der Vater war damit nicht einverstanden; doch half jenem die wohlwollende Vermittlung eines angesehenen Mannes. Der etwas starrköpfige Vater gab nach, der Geselle ging auf die Wanderschaft, kam nach Leipzig, nach Dresden; hier war in Zillmanns Kapelle ein Platz frei. Weber interessierte sich für den jungen, strebsamen Musiker, förderte auch seine Weiterbildung. Der Gehalt war gering; in der Fastenzeit und jedesmal, wenn eine Landestrauer „vorfiel", gab's wöchentlich nur — 12 Groschen Brotgeld, weiter nichts. Mancher verliess „die Kondition"; Wieprecht hielt aus und bekam Zulage. Er studierte emsig bei einem Lehrer, den ihm Weber empfohlen hatte, ging dann nach Leipzig, spielte im Gewandhause Violine, blies im Theater Posaune und fand noch Zeit, Vorlesungen zu hören. Ja, ja, das muss man den alten Zünftlern lassen: fleissig waren sie.

Als mehrere Kollegen in Berlin Anstellung fanden, bewarb sich auch Wieprecht um eine solche. Er wurde am 2. Mai 1824 Mitglied der königl. Kapelle, empfand aber zuerst nicht die rechte Befriedigung. In Leipzig scheint das musikalische Leben damals weit reger gewesen zu sein, sowohl im Theater, wie in den Konzerten. Er mag uns das selbst nach seiner schlichten Art mitteilen: „Symphonieen spielte man nur in den Zwischenakten der Schauspiele und zwar solche von Haydn, Mozart, Krommer, natürlich immer nur einzelne Sätze. Die Ausführung geschah mit sehr geringer Aufmerksamkeit. Von Beethovens Symphonieen wurden nur einzelne Sätze aus der ersten und zweiten gespielt."

Bis hierher hatte Wieprecht der Militärmusik durchaus fern gestanden. Er war nie Soldat, ist nie ein Hoboist gewesen, nicht einmal ein Tambour.

---

*) Dies und vieles andere in A. Kalkbrenners empfehlenswerter Schrift: „Wilhelm Wieprecht, sein Leben und Wirken." Berlin, Emil Prager, 1882.

Digitized by Google

Beim Spiel einer Infanteriekapelle auf der Wachtparade kam ihm urplötzlich der Gedanke: in diesem Fache könnte ich etwas leisten, das wär' ein Beruf für mich! Kapellmeister wollte er aber nicht werden, sein Ehrgeiz steckte sich ein höheres Ziel: Reformieren und Organisieren! Einführung neuer Instrumente, andere Zusammenstellung, andere Verwendung, das alles schwebte ihm als einzig erstrebenswert vor.

Wo aber die Hebel ansetzen? Von den amtierenden Musikdirigenten verhielten sich alle teils kühl, teils direkt ablehnend. Die Protektion des Kommandeurs der Garde-Dragoner ebnete den Weg. Mit der neugeordneten Besetzung eines Trompeterkorps und der Komposition von sechs Märschen begann Wieprecht sein Werk. Er führte neue Instrumente ein, mächtige Fürsprecher beseitigten den Widerstand, zähe Ausdauer erwies sich als förderlichste Bundesgenossin; Wieprecht durfte sich als Civil-Instrukteur, zunächst für die Berliner Militärmusik betrachten, 1838 wurde er zum Direktor der Musikkorps der Garde ernannt.

Seine Reorganisation umfasste natürlich das ganze in Betracht kommende Gebiet. Die Ernennung vergrösserte den Einfluss, mit den Erfolgen steigerte sich das Gefühl der Sicherheit, die Position war trotzdem in mancher Beziehung prekär. Hatte Wieprecht Disziplinargewalt über die Musiker? Kaum! Höchstens bei den grossen festlichen Gelegenheiten, wenn Massen aufgeboten wurden, deren souveräne Beherrschung dem Generalissimus zwar viel Schweiss kostete, sonst aber keinerlei Schwierigkeiten bereitete. Er war, trotz seiner wenig imponierenden Erscheinung, mit dem Taktstock in der Hand, ein ausgezeichneter Kommandeur. Je grösser die Menge der Ausführenden, um so schneidiger seine Direktion. Dann rötete sich das breite, gutmütige Gesicht; dicke Tropfen rollten von Stirn und Wangen, doch alles klappte und klang und die Zuhörer jubelten Beifall. An solchen Tagen fühlte sich Wieprecht glücklich. Er strahlte.

Ich besuchte schon 1856 und 1857 derartige Monstre-Konzerte, zählte auch Wieprecht zu meinen Lehrern, er leitete ja die „Orchesterstunden" in Kullaks Akademie der Tonkunst. Es bot sich später Gelegenheit, mit ihm zwanglos zu plaudern. In seinem Heim und in „Civil" war der energische „Direktor" äusserst gemütlich, einfach, natürlich, zugänglich. Die Uniform trug er nur, wenn es sein musste; es ist bezeichnend, dass sein Biograph Kalkbrenner ein Bild „in Uniform" nicht hat auftreiben können.

Mit der Reorganisation, welche für ganz Preussen geplant war, ging es nur langsam vorwärts. Die Anschaffung der neuen Instrumente kostete viel Geld, ihre Handhabung verursachte den Leuten Mühe, der nörgelnde Gedanke: man hätte doch alles beim alten lassen können, tauchte immer wieder auf. Ein günstiger Zufall war es, dass 1860 nicht weniger als

Digitized by Google

30 neue Infanterieregimenter und 10 Kavallerieregimenter errichtet wurden. Hier konnten die Reformen ohne Schwierigkeit zur Durchführung gelangen.

Glänzende Erfolge an der Spitze bedeutender Massen hatte Wieprecht schon in Lüneburg (1843) und in Koblenz (1845) errungen, den glänzendsten brachte ihm 1867 der Pariser Wettstreit. Aus neun Staaten konkurrierten zehn Kapellen miteinander; den „Preussen" wurde einstimmig der erste Preis zuerkannt. Hochbeglückt meldete Wieprecht einem Freunde: „Meine Prophetenphantasie hat einen nicht zu beschreibenden Succes gemacht und den Ausschlag gegeben." Die „Opernpotpourris" der andern fielen merklich dagegen ab.

Auf solche Übertragungen verstand sich Wieprecht, die machte ihm keiner nach. Sie klangen effektvoll, das war ein äusserlicher Vorzug, der die Zuhörer fesselte; sie hatten aber auch innere Vorzüge, welche den Kenner befriedigten. Als Musiker besass Wieprecht die solide Grundlage der zunftmässigen Vorbildung, „Natur, Kraft und Wirkung" jedes Instruments waren ihm bekannt, mit Pietät ging der gewissenhafte Bearbeiter ans Werk. Männer wie Spontini, Liszt, Meyerbeer drückten ihm ihre Anerkennung aus.

Wieprecht ging von der Ansicht aus, jede Waffengattung müsse ihre aparte Musik haben: die Infanterie-Bataillone Signalhornmusik, Kavallerie und Artillerie Trompetenmusik, Jäger und Pioniere Waldhornmusik, die Infanterie-Regimenter Janitscharenmusik. Er beseitigte die Natur-Instrumente, ihre Stelle nahmen die Ventil-Instrumente ein. Die frühere schwache Besetzung der Bässe führte zur Konstruktion der **Basstuba**, welche J. G. **Moritz** in Berlin 1835 nach Wieprechts Angaben ausführte. Das neue System der Signalhornmusik gelangte 1837 zuerst bei dem Füsilier-Bataillon des in Weissenfels garnisonierenden 32. Infanterie-Regiments zur Einführung. Der Kommandeur Major von **Suckow** bewilligte die Mittel und Wieprecht „instruierte" vier Wochen lang an Ort und Stelle. Schwieriger war die Reorganisation bei den Regimentskapellen der Infanterie, weil viele sich hartnäckig gegen die Ventil-Instrumente wehrten. Die Neuerungen kosteten nicht nur Geld, sie machten den Musikalienbestand wertlos und belasteten jeden mit Arbeit. Der letzte Grund fiel auch in's Gewicht.

Wer die Bestrebungen Wieprechts, gute Musik zu popularisieren, unterschätzen möchte, der sollte bedenken, dass es vor fünfzig und mehr Jahren verdienstlich war, Beethovensche Symphonieen für Militärmusik zu arrangieren, namentlich die selten gespielten, von der „Eroica" an. Die ersten, leichteren (No. 1 und 2) konnte das Volk schon öfter hören, die späteren jedoch nicht. Wieprecht hat die 3., die 5. und die 7., ja sogar die 9., letztere für Infanterie- und Kavalleriemusik arrangiert. Mit der 5. (C-moll) gewann er bereits 1847 in Breslau stürmischen Beifall; seinem

Digitized by Google

Stahe folgten damals 120 Hoboisten und 30 Trommler! Ich erinnere mich einer gelungenen Aufführung im längst verschwundenen „Hofjäger" (1856). Heute möchte der „Triumphmarsch über Themata aus Beethovens Klavier-Konzert Es-dur" befremden, auch gegen die *„Sonate pathétique"* für Militärmusik liessen sich Bedenken geltend machen, doch liefert jede einzelne der vielen hinterlassenen Partituren den Beweis, dass es dem Unermüdlichen heiliger Ernst war, dass er überall das Beste heraussuchte, um es in seiner Weise der grossen Masse zugänglich zu machen. Jetzt bieten unsere trefflichen Konzert-Institute jedem Gelegenheit, für billiges Geld die Schöpfungen der Altmeister in ihrer Originalgestalt kennen zu lernen. A. Kalkbrenners Schrift enthält das reichhaltige Verzeichnis Wieprechtscher Kompositionen und Bearbeitungen; letztere erstrecken sich zunächst auf die Klassiker: Beethoven (12 Nummern), Mozart (7 Nummern), Gluck, Händel, dann auf die Romantiker Weber, Mendelssohn; natürlich blieben Spontini, Meyerbeer und Rossini nicht unbeachtet, ja sogar vom vielgeschmähten Richard Wagner finden sich drei Kostproben in der Liste, an erster Stelle die pompöse und dankbare Rienzi-Ouverture.

Die alten Herren befleissigten sich als Dirigenten stets einer möglichst getreuen, korrekten Wiedergabe des Urtextes, wie ihn der Komponist in seiner Partitur vorgeschrieben; das Auslegen und Hineindeuten blieb dem Zuhörer überlassen. Jeder konnte nach seiner Façon selig werden, d. h. die gewonnenen Eindrücke in Stimmung umsetzen. Stimmung ist ja das Einzige, freilich auch das Höchste, was sich erreichen lässt. Die Stimmungmacherei unserer philosophierenden und ästhetisierenden „Programmbücher" ist im Grunde genommen „verlor'ne Müh'".

Eine Hauptsorge der Alten war: die vorgeschriebenen Tempi festzuhalten; darin gingen sie zu weit, das lässt sich nicht leugnen. Wagners „Modifikation des Tempos" ist als ein ungeheurer Fortschritt zu rühmen.

Zum Schluss noch einige Worte über Wieprechts Familienleben. Er war zweimal verheiratet. Die erste, 1830 mit Auguste Seeger geschlossene Ehe trennte der Tod 1842. Nach vier Jahren vermählte sich Wieprecht mit einer Tochter des Musikdirektors Kosza. Zwei in Berlin verheiratete Töchter (aus erster Ehe) überlebten den Vater.

Wieprecht starb am 4. August 1872. Ein hartnäckiges asthmatisches Leiden quälte ihn seit Jahren, es steigerte sich und führte den Tod herbei. Das Hinscheiden des verehrten Mannes erweckte in allen Kreisen lebhafte Teilnahme, die sich zeigte, als man am 7. August „die sterbliche Hülle des guten, alten Meisters" der Erde übergab.

Digitized by Google



RAG TIME

von

Dr. Gustav Kühl
New-York

Es war auf der kleinen Insel Jekyl an der Küste von Georgia, einer Art amerikanischen Rivieraplatzes, wo ich zuerst den berühmten — oder soll ich sagen berüchtigten — „Fetzen-Rhythmus“ der amerikanischen Volksmusik kennen lernte. Die Dienstbotenschaft des Klubs und der Villen veranstaltete in einem Nebengebäude des Klubhauses einen Maskenball und die Herrschaften waren als Zuschauer geladen. Das Fest war in vollem Gange, als ich kam. Schon draussen im Korridor vernahm ich durch den leisen und unbestimmten Lärm der Lustbarkeit hindurch das schreckhafte, hackbrettmässige Geklapper einer exotischen Tanzmusik. Langsam bahnte ich mir den Weg durch die Masse von Negern und Negerinnen, die mit langen Hälsen dastehend den Eingang versperrten und den vordersten Teil des Saales anfüllten. So weit, als bescheidene Thürsteher, waren die Farbigen geduldet auf diesem Bedientenball; mehr erwarteten sie auch nicht: der Schwarze ist seit vierzig Jahren wohl politisch frei, auch sozial, aber nicht gesellschaftlich. Die Kluft zwischen den Rassen ist trotz vielfacher Vermischung breiter als die zwischen Reich und Arm, wie denn die Lokalzüge im ganzen Süden der Union einen besonderen Wagen für die Neger führen, und sich auf den Bahnhöfen stets neben dem allgemeinen Wartezimmer ein „coloured waiting room“ befindet.

Als ich das Freie des Festraumes erreichte, in dem die kostümierten Paare sich drehten, sollte ich mich nach rechts wenden, wo in zwei Reihen an der Wand entlang die Herrschaften in evening dresses sassen. Allein meine Sinne waren wider Willen gefesselt durch die Musik, die unmittelbar zu meiner Linken von einer Bande Teufeln ausgeübt zu werden schien. Ich begriff nicht, wie irgend ein Mensch zu diesem regellosen und betäubenden Geklimper einen einzigen Tanzschritt thun könne; ich begriff noch weniger, wie diese komplizierte Unmusik zustande gebracht wurde. Dabei waren es, als ich genauer zusah, nur zwei Mann, die den verzwackten Lärm zu wege brachten. Vor einem Gott sei Dank abgespielten Flügel präsen-

Digitized by Google

tierte sich die Rückseite eines kräftigen, kurzgeschorenen Negers, mit blendend weissem Stehkragen, der ihm bis unter die Ohren reichte; aus dem Schultergelenk paukte dieser Kerl in Sechzehnteln auf die Tasten nieder mit einer Leichtigkeit, die mancher seinem Handgelenk wünschen dürfte. Er allein machte eigentlich die ganze Musik, denn der neben ihm stehende Kontrabass — einen Wirbel leer, die mittlere der drei Saiten mitten über den Steg gespannt — diente lediglich dazu, den Bass zu unterstreichen. Das war alles, und ich zog es nun doch vor, mich ein wenig weiter von dem Orchester zu entfernen und von dem mir zukommenden Platze aus dem Tanze zuzusehen.

Es war allerliebst. Da waren nördliche und südliche Brüder Jonathan, Chinesen, Indianer, Spanier, Schweizer; da war ein Schiffbrüchiger, der sich ich weiss nicht wie viele Bretter und Taue umgethan hatte, da war eine Krankenschwester mit der kreuzgeschmückten Binde um den Arm, lauter saubere und vollkommen durchgeführte Kostüme. Immer wieder macht man doch die Beobachtung, wie unendlich geschickt und phantasievoll das gewöhnliche Volk ist. Ich erledigte die Begrüssung meiner Nachbarinnen so schnell wie möglich und liess dann nach Herzenslust die Augen den maskierten Paaren folgen, den wechselnden Stellungen ihrer Füsse, dem Wiegen und Wenden der Leiber, der gebogenen Haltung der Arme . . . hier ein Paar, das besonders fesselt, es verliert sich bebend in dem kreisenden Geflimmer, man sucht es, währenddem leuchtet irgendwo ein weisser Hals und die Linie eines Kinns unter der Maske auf, nun folgt man dem neuen Bilde, bis auch das wieder entschwindet . . . und so drehn sich die Sinne, tanzen und taumeln, und nur die Lampen und Guirlanden oben zwischen den Deckbalken scheinen ihren Platz zu behaupten in dem allgemeinen Rundum.

Plötzlich machte ich die Entdeckung, dass meine Beine sich in einem Zustande der höchsten Aufregung befanden. Sie zuckten wie von elektrischen Schlägen berührt, und zeigten eine gefährliche Lust mich in die Höhe zu schnellen. Der Rhythmus, der mir so unbegreiflich schien, ward dennoch in mir lebendig. Es war nicht jenes Gefühl der Leichtigkeit in den Fussgelenken und Zehen, das wohl durch einen Straussischen Walzer verursacht wird, nein viel energischer, gegenständlicher, eigenkräftiger: wie wenn man einen scheuenden Gaul unter sich hat, der absolut nicht zur Raison kommen will. Natürlich trug in dieser Umgebung — rechts und links eine juwelengeschmückte Millionenerbin, die hin und wieder in dem schleppenden südlichen Dialekte ein paar Worte an mich richtete — meine wohlgefütterte Selbstzucht den Sieg davon über die anarchischen Triebe der Springmuskeln. Aber die Wirkung hielt an. Das rastlose Durcheinander von betonten falschen Taktteilen und bockigen Synkopen suggeriert dem Körper unwiderstehlich einen rhythmischen Zwang, noch ehe die Ohren

die Taktwerte klar zu unterscheiden vermögen. Manchmal war es wirklich erst der letzte Takt eines Satzes, der mit einem scharf geschlagenen



mich sehen liess, wo und wie.

Zweifellos ist das „Rag Time“ eine Schöpfung des Negerblutes. Es lebt in ihm der Rhythmus jener Klapper- und Trommelinstrumente fort, der in der afrikanischen Urheimat Männer und Weiber zu ihren rituellen Tänzen begeistert; zum mindesten ist dieser noch heute wirksam in dem Händeklatschen, das den amerikanischen Negerkindern das Einüben ihres Schuhplattiers, des Clog Dance, erleichtert. Den Einflüssen der Civilisation in der neuen Welt wirkte ja durch mehr als zwei Jahrhunderte die fortgesetzte Einfuhr neuer Sklaven entgegen: 1619 hat das erste holländische Sklavenschiff im Jamesflusse (Virginia) Anker geworfen; 1808 wurde der Sklavenhandel zwar verboten, aber nicht unterdrückt; erst 1860 ist der letzte Sklavenschmuggler, die „Wanderer“, eben als sie auf Jekyl Island ihre Ware absetzte, mit Beschlag belegt. Selbstverständlich hat sich der alte Rhythmus mit der Zeit ebensogut verändert wie die Melodieen, die Instrumente, das ganze Leben der Schwarzen. Es existiert sogar die Meinung, das Rag Time sei aus den Czardas der Zigeuner, aus der spanischen Sarabande, der cubanischen Habanera hervorgegangen, im Gesange auch durch den als „Scotch snap“ bekannten Vorschlag in den schottischen Volksliedern beeinflusst. Allein solche Parallelen können sich nur auf schriftlich fixierte Ragtime-Kompositionen, vor allem auf die als „raggers“ bezeichneten jüngsten Gassenhauer beziehen, wie „A Hot Time“ und andere Scheusslichkeiten. Das Rag Time des Südens thut seine Ursprünglichkeit und Wildheit durch die fascinierende Wirkung genugsam kund.

Jetzt ist es über ganz Nordamerika verbreitet. Der Farbige, der in den Städten, wenn nicht Hausknecht oder Kutscher, dann Musikant ist, hat seine Gesänge und seinen Rhythmus überallhin verschleppt, wie die Ratte die Trichinen. Gewöhnlich spielt er nicht das Klavier, sondern irgend eine Mandolinenart, vorzüglich das Banjo, das langgestreckte fünfsaitige Zupfinstrument, dessen runder Resonanzkasten mit Kalbfell bespannt ist wie eine Handtrommel. Das Banjo ist dem Neger, was dem Älpler die Zither; es hat den näselnden Klang der Mandoline, nur tiefer und voller, und dient vielfach, nach Guitarrenart, zur Liedbegleitung. Indessen hat das Rag Time, das man in den Variétés und niederen Kneipen zu hören bekommt, noch ein gut Teil mehr von seiner Eigenart eingebüsst und ist ebenso wie die Negergesänge platter, maschinenmässiger und gemeiner geworden. So war die American Federation of Musicians nicht ganz im Unrechte, als sie vor einem Jahre dem Rag Time förmlich den Krieg er-

Digitized by Google

klärte. Wenn sie nur etwas Vernünftiges dagegenzusetzen vermöchte in diesem Lande, wo es eine heimwüchsige Musik höherer Art nicht giebt, wo ein paar schöne Volkslieder das ganze Besitztum bilden! Gegen die hiesigen Operetten und die Sousa-Märsche gehalten zeigt die Ragtime-Musik ungleich mehr Charakter.

Übrigens ist es keine Hexerei. Rag Time ist, wie der Name sagt, nicht etwa eine bestimmte Gattung von Kompositionen, sondern nur ein Rhythmus. Man kann jede Melodie in Rag Time setzen, indem man ihren Rhythmus zerfetzt. Es beruht zunächst auf dem Prinzip der Synkope. Ähnlich wie in der ungarischen Zigeunermusik — grossartigstes Beispiel das Allegro eroico in Liszts vierzehnter Rhapsodie — wird der Haupttaktteil gern mit einem Vorschlag oder vielmehr Nachschlag versehen. Wo es uns natürlich wäre, die Melodie zu einem Zweischritt so zu fassen:



heisst es im Rag Time:



Damit begnügt sich nun aber der Neger nicht. Eine Taktform wie diese:



mag er etwa folgendermassen auflösen:



Zugleich aber kann seine linke Hand, oder irgend ein Kollege mit der Mandoline, so spielen:

 etc.

ein dritter vielleicht obendrein noch so:



Zum Prinzip der Synkope kommt demnach noch ein zweites hinzu, und das ist die Willkür. Man sieht leicht, welche Unregelmässigkeiten in der Tonstärke die Kombination der eben angedeuteten rhythmischen Variationen ergeben muss. Solche kann auch ein einziger Spieler erzielen, indem er beliebig unter möglichster Vermeidung der Haupttaktteile

Digitized by Google

dazwischenhaut. Etwa wie die kleine Trommel in unsern Soldatenmärschen, nur nicht so brav eintönig. Es scheint mir ganz natürlich, dass die Nerven einer solchen Musik schwer widerstehen. Der Körper ist unwillkürlich versucht, den zu schwach betonten Haupttaktteilen das nötige Gegengewicht zu geben. Auch bei deutschen, ungarischen, norwegischen Märschen ist das der Fall, sowie bei Menuetten und Mazurkas und bei den Walzern unserer Wiener, besonders Franz Schuberts, der überhaupt eine eigene Vorliebe für die Synkope hat und im Dreivierteltakte fast ständig das zweite Viertel betont. Schubert ist denn auch derjenige Komponist, bei dem man direkt auf etwas Ragtimeähnliches stossen kann. Ich meine den zweiten Satz seiner Sonate op. 53 (Con moto). Die hier abwechselnd zur Geltung kommenden Achtel- und Sechzehntelsynkopen können, wenn man es fertig bringt, sie genügend ungraziös und gefühllos herunterzuspielen und zugleich das Zeitmass etwas beschleunigt, einen Hörer ebenso nervös machen wie das waschechte Rag Time.

Wie gesagt, Hexerei ist es nicht, obzwar der Europäer ein wirkliches Rag Time nie zuwege bringen wird. Jener Hinweis auf Schubert aber zeigt, dass der Fetzenrhythmus nicht mit Notwendigkeit unedel ist. Vielleicht wird auch dieser sehr niedrigen Gattung von Volksmusik einmal ein unverhoffter Prinz erscheinen, der sie, wie Liszt und Brahms die ungarische, ohne Umstände aus der Bretterbude in den Salon geleitet.



Digitized by Google

BRUCKNERS OPERNPLAN

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Nur sehr wenige Komponisten von Bedeutung haben sich von dem Wunsch, eine Oper zu komponieren, freigehalten. Dass auch Anton Bruckner, freilich erst in seinen letzten Lebensjahren, sich mit dem Plane einer Oper getragen hat, dürfte bisher kaum in die Öffentlichkeit gedrungen sein. Und doch ist es ganz natürlich, dass er ebenso wie sein Idol Beethoven ausser 9 Symphonieen auch eine Oper schreiben wollte. Ob er selbst darauf gekommen ist oder ob ihm die literarische Persönlichkeit, die ihm das Libretto liefern sollte, den Plan gewissermassen suggeriert hat, ist gleichgültig. Wie er sich seine Oper vorgestellt hat, geht aufs klarste aus folgendem, für seine ganze Persönlichkeit charakteristischen Briefe an den Schriftsteller H. Bolle-Hellmund*) hervor:

„Euer Hochwolgeboren!

Ihr herrliches Schreiben zeigt mir den grossen Genius, der in Ihnen obwaltet. Ich bin leider immer krank! Auf Befehl der Ärzte muss ich jetzt ganz ausruhen. Dann gedenke ich meine neunte Symphonie ganz fertig auszucomponiren, wozu ich fürchte 2 Jahre zu brauchen. Lebe ich dann noch, u. fühle die nöthige Kraft, dann will ich herzlich gerne**) an ein dramatisches Werk gehen.

Wünschte mir dann eins a la Lohengrin, rom.***) religios-misteriös und besonders frei von allem Unreinen!

---

*) Hinter diesem Namen verbarg sich Fräulein Elisabet Bolle, eine durch grössere Dichtungen (z. B. Schleier der Maja) in literarischen Kreisen wohlbekannte und geschätzte Persönlichkeit, welche mit Bruckner schon in Linz befreundet gewesen und dann mit ihm vielfach in Wien zusammen gekommen ist. Sie erlaubte sich eine Mystifikation Bruckners, der einen Operntext einer Frau als eines inferioren Wesens nie acceptiert hätte, indem sie sich den obengenannten Namen beilegte. Obwohl sie ihre Schrift nicht weiter verstellt hatte und trotz des ähnlichen Namens ist Bruckner doch nicht darauf gekommen, dass der Dichter mit seiner alten Freundin identisch sei. Diese weiss viel von Bruckner zu erzählen und hat viele Briefe von ihm empfangen, doch hat sie dieselben kürzlich vernichtet, weil sie nur Privatangelegenheiten, vielfach Klagen Bruckners über ihm zu teil gewordene schlechte Behandlung enthalten.

**) Er ist also dazu aufgefordert worden.

***) = romantisch.

Digitized by Google

Ich bin sehr stolz über Ihr staunenswerthes Urtheil*). Hoch**) das Genie!

Also jetzt bin ich ein gebrochener Mann. Nachher bin ich ja stolz u. glücklich einen genialen Dichter zu finden.

Ein Urtheil Wagners über mich erfuhr ich neulich erst, worin er sagte: ich sei der einzige, dessen Gedanken bis zu Beethoven hinaufreichen. Gross! Meinen Dank und tiefsten Respekt.

Steyr, 5. Sept. 1893. Dr. A Bruckner."

Auf diesen Brief hin schrieb H. Hellmund-Bolle bald wieder an den Meister mit Bezug auf den Opernplan, erhielt aber unter dem 21. Sept. von dem Regens chori Franz Bayer folgende betrübende Zeilen: „Herr Dr. Anton Bruckner liegt hier schon einige Zeit krank darnieder und bedarf grosser Schonung. Von ärztlicher Seite wurde Bruckner jede geistige Anstrengung verboten. B. beauftragte mich dies Ew. Hochwohlgeboren mitzuteilen und Ihnen seinen tiefsten Respekt zu melden."

Als es dann später mit Bruckners Befinden wieder leidlich ging, machte sich mein Gewährsmann an die Bearbeitung eines Librettos „Astra", dem die bekannte Novelle „Die Toteninsel" von Richard Voss zu Grunde lag. Als es im Umriss fertig war, wurde Bruckner davon in Kenntnis gesetzt. Er liess darauf durch seinen Sekretär A. Meissner, wie folgt, antworten:

„Mit grosser Freude hat Dr. Bruckner Ihren w. Brief gelesen und ersuchte mich, Ihnen ehemöglichst darauf zu antworten und Ihnen verbindlichst für alles einstweilen zu danken. Leider ist der Meister noch immer nicht im Vollbesitze seiner Gesundheit, und ist vor allem noch der letzte Satz der 9. Symphonie zu vollenden; Dr. Bruckner hat seit Dezember vorigen Jahres nichts gearbeitet und war diesen Winter sehr übel daran. Gott sei Dank, dass es jetzt besser geht, und vielleicht die frische Luft wohlthätig auf den ganzen Organismus einwirkt. Meinem Ermessen nach könnten Sie das Libretto (aus dem ich ihm immer kleine Stücke vorlesen könnte) einsenden, doch, wie gesagt, ist an die Komposition vorläufig gar nicht zu denken."

Auf diesen Brief hin schickte H. Hellmund-Bolle das Libretto ein, in der Hoffnung, dass Bruckner ihn bald zu mündlicher Besprechung und gewissen Umänderungen und vor allem Kürzungen nach Wien einladen würde. Doch dazu kam es nicht. Wie sich Bruckner zu seinem Opernplane verhielt, geht aus dem Briefe seines Sekretärs vom 6. Juli 1895

*) Über die letzten Symphonieen Bruckners.

**) Dieses „Hoch" kehrt in vielen Briefen Bruckners wieder; vgl. auch in dieser Zeitschrift S. 31.

Digitized by Google

hervor, der auch sonst interessante Nachrichten über den Meister enthält und folgendermassen lautet:

„Wie Sie vielleicht aus den Zeitungen erfahren haben, bekam Dr. Bruckner durch kaiserliche Huld eine Wohnung im K. und K. Belvedere, einem ehemaligen kaiserlichen hochgelegenen Lustschloss à la Schönbrunn in Wien, wo der Meister seit vorgestern weilt; er arbeitet, jedoch sehr wenig, an der Vollendung seiner neunten Symphonie, welches Werk noch geraume Zeit in Anspruch nehmen wird. Dr. Bruckner übergab mir Ihr Libretto zu lesen, und ist er Ihnen sehr gewogen; doch hab' ich wenig Hoffnung, dass er sich an den gewaltigen Stoff heranmachen wird. Ich vermute, dass seinem Genie ein ausgesprochen katholisches Libretto, z. B. eine dramatisierte Legende, die keineswegs gegen das Dogma verstösst, besser zusagen würde, und müsste die Form entsprechend kürzer gehalten sein, z. B. wie Liszts Legende der heiligen Elisabeth, jedoch gleich für die Bühne gedacht und nicht wie letztere als Oratorium konzipiert und dann in Szene gesetzt, also eine Art Polieucte von Corneille. Leider treffen wenige Dichter unserer Zeit den katholischen Ton, wie ihn die spanischen Dichter, z. B. Calderon, so meisterhaft behandelten, und ich könnte Sie nur auf das Aufrichtigste beglückwünschen, wenn es Ihnen gelänge mit Bruckner ein derartiges Werk zu vollbringen. Dies jedoch nur meine Privatäusserung, die ich durchwegs subjektiv gethan, doch muss ich Euer Hochwohlgeboren bemerken, dass sich meine Überzeugungen, speziell religiöse, mit denjenigen des Meisters*) fast immer decken."

Eine direkte Äusserung Bruckners über das Libretto erfolgte nicht. Sein Gesundheitszustand wurde immer schlechter, so dass er nicht einmal die neunte Symphonie vollendet, geschweige denn die Oper „Astra" begonnen hatte, als ihn der Tod am 11. Oktober 1896 hinwegrief.

*) Ich glaube, dass der Herr Sekretär hier Bruckner spezifisch katholische Tendenzen untergelegt hat, die ihm bei aller Gläubigkeit fremd waren; er wollte nur nichts mit „Unreinem" zu thun haben.

Digitized by Google

KOMPOSITIONSSTUNDE

Ein satyrisches Duo

Von Bernhard Sekles-Frankfurt a. M.



Personen:

Der neudeutsche Meister.
Der neudeutsche Schüler.
Ort: Eine grosse deutsche Stadt.
Zeit: Leider Gegenwart.

Meister: Was führt Sie zu mir?

Schüler: Der Wunsch, die Fesseln zu zerbrechen, welche mir das Konservatorium auferlegt hat!

Meister: Haben Sie eine Tondichtung mitgebracht?

Schüler: Allerdings, teurer Meister; doch wage ich's kaum, sie Ihnen zu zeigen!

Meister: Warum?

Schüler: Weil sie von geradezu unsympathischer Naivität ist!

Meister: Wenn sie sonst keinen Fehler hat, nur Mut! Nichts gewöhnt sich der angehende Tonsetzer leichter ab, als gerade die Naivität!

Schüler: O, Sie erfüllen mich mit Hoffnung! Aber trotzdem, ich fühle die Schwächen meiner Arbeit selbst so stark, dass ich immer noch zu schüchtern bin, sie Ihnen vorzulegen. Die Themen erscheinen mir nüchtern, und dann vor allem die Anordnung! Denken Sie sich — — eine ganz simple Sonatenform!

Meister: In dieser Form ist allerdings seit Beethoven nichts mehr geleistet worden, doch dürfte es durch Unterbrechungen resp. Anhänge nicht allzuschwer sein, die Form Ihres Stückes zu erweitern. — Haben Sie mit Ihrer Arbeit etwas Bestimmtes ausdrücken wollen?

Schüler: O, verehrter Meister, so weit war ich damals noch nicht; ich stand damals noch auf dem Standpunkt, durch sich selbst wirkende Musik machen zu wollen. Späterhin sagte ich mir allerdings, dass mein Stück ganz gut als Ouvertüre zu Schillers „Jungfrau von Orleans" stehen könne.

Meister: Ouvertüre? — — — Sie meinen symphonischer Prolog!

Digitized by Google

Schüler: Ganz recht, symphonischer Prolog! Sehen Sie, das erste Thema könnte mit seinem etwas langstieligen Charakter auch als feierlich empfunden werden und in dieser Weise auf Johannas göttliche Sendung Beziehung finden, während das zweite Thema mit seinen mehr leidenschaftlichen Rhythmen auf die Liebe zu Lyonel bezogen werden müsste.

Meister (die Partitur durchsehend): Ganz recht, ganz recht! Ich sehe, Sie haben das Zeug zum Tondichter, und ich will Sie gerne als Schüler annehmen!

Schüler (dem Meister die Hände küssend): Tausend Dank, geliebtester Meister. O, Sie sollen sehen, wie jeder Wink bei mir eine verständnisvolle und dankbare Aufnahme finden wird! Nun sagen Sie mir aber: finden Sie die beiden Themen auf die Dauer nicht sehr unbedeutend?

Meister: Hm! Man könnte sie auf verschiedene Weise vertiefen!

Schüler: Ach, ja! Ach, ja! „Vertiefen"; sagen Sie mir nur bitte, wie!

Meister: Vielleicht zunächst dadurch, dass man jedem einen Namen giebt. Dem ersten: „Das göttliche Sendungs-Motiv", dem zweiten: „Das irdische Liebesmotiv"!

Schüler: O, Dank, Dank! Ach, wie herrlich! — — — Aber glauben Sie, dass durch diese Namen die Themen an sich bedeutender erscheinen?

Meister (etwas gereizt): Aber ganz bestimmt!

Schüler (kleinlaut): Dann, teurer Meister, sprachen Sie aber doch noch von anderen Mitteln!

Meister: Jawohl! Man könnte die Themen dadurch verbessern, dass man sie späterhin kombiniert. Dies würde auch von besonderer poetischer Wirkung sein.

Schüler: Lassen Sie mich Ihnen sagen, dass auch ich schon diesen Gedanken gehabt habe. Ich habe ihn aber wieder fallen lassen, weil die Kombination der beiden Themen keine Harmonie ergab.

Meister (mitleidig lächelnd): O, nun merke allerdings auch ich, wie stark die akademischen Fesseln sind, von denen Sie anfänglich sprachen. Im modernen Kontrapunkt giebt es keine Harmonie! Wir fassen heutzutage jede Stimme als eine scharfe Individualität auf. Haben Sie jemals gesehen, dass zwei grosse Naturen zusammengekommen sind, und dass es eine Harmonie ergeben hätte? Nein, wo Individualitäten auf einander platzen, da giebt es Kampf: Dissonanz nicht Konsonanz! Und da wir die Kunst als allegorisches Bild des Lebens auffassen, sagen wir: im Kontrapunkt ist keine Harmonie!

Digitized by Google

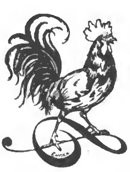
Schüler: O, jetzt fällt mir's wie Schuppen von den Augen! Ach, wie danke ich Ihnen! Ich darf also unbekümmert um den Zusammenklang die beiden Themen kombinieren? Vielleicht sogar noch dies kleine Motiv aus der Schlussgruppe dazuschreiben, natürlich nachdem ich ihm einen Namen gegeben habe?

Meister (sich erhebend): Allerdings!

Schüler (sich gleichfalls erhebend): O, ich danke Ihnen, ich danke Ihnen! So leicht hätte ich mir's nicht gedacht, ein moderner Komponist zu werden!

Meister: Sie meinen „Tondichter". — Übermorgen sehe ich Sie wieder!

Schüler: Gewiss, gewiss!



Digitized by Google

LENAU UND BEETHOVEN

Zum 13. August 1902, dem 100. Geburtstage des Dichters

Von Julius Blaschke-Glogau

Wenn unsere grossen Tondichter fast durchweg mit den Poeten in freundschaftlichem Verkehr standen, so hat dieses vertraute Verhältnis zwischen den Vertretern der Schwesterkünste Musik und Poesie eine sehr natürliche Ursache: die Dichter lieferten den Komponisten ihre poetischen Erzeugnisse, die Tonkünstler aber kleideten diese in ein entsprechendes musikalisches Gewand und verschafften so mancher Dichtung die nötige Popularität. Auf solchen Voraussetzungen beruhte jedoch keineswegs die liebevolle Hinneigung des Dichters Nikolaus Lenau zu Beethoven; denn die ersten Dichtungen Lenaus erschienen erst nach dem Tode des Tonheros 1828 im Druck. Von einer persönlichen Annäherung des jugendlichen Dichters an den berühmten Tonmeister kann daher kaum die Rede sein. Lenau war im Jahre 1819, als er Studien halber nach Wien kam, noch nicht 17 Jahre alt und führte hier in seiner Sturm- und Drangperiode ein nichts weniger als geregeltes Leben. Seine hervorragende musikalische Begabung, sein grosses Interesse für die Tonkunst und seine praktische Beschäftigung mit Musik brachten ihn jedoch sicherlich bereits um diese Zeit dem Tonheros näher, welchem er später eine fast unbegrenzte Hochachtung und Verehrung zollte. Lenau schwärmte für die Schöpfungen Beethovens, als ihr Wert noch wenig anerkannt wurde.

Seit ungefähr 1830 können wir die ersten Spuren des Einflusses verfolgen, den Beethoven auf Lenau gewann. In diesem Jahre verlegte der Dichter nach einer langen Krankheit seinen Wohnsitz nach dem „Schwarzspanierhause" (am Alserglacis Nr. 200), das ehemals ein Kloster für aus Spanien gekommene schwarzbekuttete Mönche gewesen und in welchem drei Jahre zuvor der grosse Meister gestorben war. Hier schrieb Lenau 1833 seinen „Faust". Später bezog er bei einem Freunde ein Zimmer, welches mit Beethovens Büste geschmückt war. Sie hatte einen ernsten, fast zornigen Ausdruck und begeisterte den Dichter zu einem herrlichen Gedicht über Beethoven, welches in schwungvollen Worten zum Ausdruck bringt, wie tief Lenau den Geist der Beethoven-

Digitized by Google

schen Musik erfasst hatte und wie lebhaft er nachfühlte, was jener in Tönen aussprach. Es heisst darin:

— — — — — — — — — — — — — — —
„Kämpfen lern' ich ohne Hassen,
Glühend lieben und entsagen,
Und des Todes Wonneschauer,
Wenn Beethovens Lieder klagen;
Wenn sie jubeln, Leben schmetternd,
Dass die tiefsten Gräber klüften,
Und ein dionysisch Taumeln
Rauschet über allen Grüften.
Wenn sie zürnen, hör' ich rasseln
Menschenwillens heil'ge Speere,
Und besiegt zum Abgrund, heulend,
Flüchten die Dämonenheere. —
— — — — — — — — — — — — — — —
Horch! noch leiser! dem Naturgeist
Abgelauschte Lieder sind es,
Die er flüstert in das erste
Träumen eines schönen Kindes;
Die er spielt auf Mondstrahlsaiten,
Ob dem Abgrund ausgespannten,
Deren Rhythmen in der Erdnacht
Starren zu Krystallenkanten;
Und nach deren Zaubertakten
Rose lässt die Knospe springen,
Kranich aus des Herbstes Wehmut
Lüftet seine Wanderschwingen. —
Ach, Coriolan! vorüber
Ist das Ringen, wilde Pochen,
Plötzlich sind's die letzten Töne,
Dumpf verhallend und gebrochen.
Wie der Held im schönen Frevel
Überstürmte alle Schranken,
Dann — der tragisch Überwundne
Stehn geblieben in Gedanken.
Sinnend starrt er in den Boden,
Sein Verhängnis will Genüge;
Fallen muss er, stummes Leiden
Zuckt um seine edlen Züge. —
— — — — — — — — — — — — — — —
In der Symphonieen Rauschen,
Heiligen Gewittergüssen,
Seh' ich Zeus auf Wolken nahn und
Christi blut'ge Stirne küssen;
Hört das Herz die grosse Liebe
Alles in die Arme schliessen,
Mit der alten Welt die neue
In die ewige zerfliessen."

Es dürfte weitere Kreise interessieren zu erfahren, dass das vorgenannte Gedicht: „Beethovens Büste" vor mehreren Jahren von einem Leipziger Komponisten J. Liebeskind als Melodrama in Musik gesetzt worden ist. Der Tondichter bedient sich in seinem Werke ausschliesslich Beethovenscher Themen, die er in einer der Dichtung glücklich angepassten Auswahl geschickt zu einem wirksamen Tonsatz (für Klavier) verbindet.

Welchen tiefen Eindruck die Persönlichkeit des Tonheros in Lenau hervorrief und welche Anregungen er seinen grossartigen Schöpfungen verdankte, davon giebt uns der Dichter in seinen Briefen vielfach Kunde. Gelegentlich einer Alpenreise schreibt er: „So gross auch meine Genüsse dieser Reise sind — manches vermisse ich. Der Himmel will immer kein rechtes Gewitter aufspielen, um mir Beethoven zu ersetzen". Ebenso bekennt er in einem Briefe an Sophie von Löwenthal, mit welcher ihn ein ideales Liebesverhältnis verband: „Von Beethoven, dem Meere, dem Hochgebirge und Ihnen habe ich ja das beste und meiste gelernt, oder vielmehr durch Euch viere von Gott." Ähnlich lässt sich der Dichter in dem oben zitierten Gedichte: „Beethovens Büste" vernehmen:

Digitized by Google

„. . . Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.
Ein Gewitter in den Alpen,
Stürme auf dem Oceane,
Und das grosse Herz Beethovens,
Laut im heiligen Orkane,
Sind die Wecker mir des Mutes,
Der das Schicksal wagt zu fordern,
Der den letzten Baum des Edens
Lächelnd sieht zu Asche lodern.“

In Lenaus Auslassungen über Beethoven klingen uns überall dieselben überschwenglichen Lobeserhebungen entgegen, die indes öfters vom Vorwurfe der Einseitigkeit nicht ganz freizusprechen sind. Nur dieser Meister vermochte ihn zu fesseln, alle übrigen Musikgrössen ignorierte er; ja, er ging so weit, dass er Mozart förmlich ins Lächerliche zog. Bei einem Streit, der sich einmal über Mozart und Beethoven entspann, behauptete er allen Ernstes, letzterer sei der Chimborasso und Mozart der Bopser (ein kleiner Berg bei Stuttgart). Da darf uns allerdings Lenaus Urteil über den damals überhaupt noch viel zu wenig gewürdigten Liederfürsten Franz Schubert nicht befremden, wenn er über diesen schreibt: „Nicht — dass dieser keinen Eindruck auf mich machte; er erregt sehr, aber Dissonanzen die er nicht harmonisch auflöst; er ist zu warmblütig, er wühlt zu viel auf, es ist eine sentimentale Verliebtheit in ihm; in Beethoven dagegen alles, Liebe und Schmerz, idealisiert.“ Als Lenau nach mehreren fruchtlosen Versuchen, für Mendelssohn einen passenden Oratorientext zu dichten, diesen seinen Plan endgültig aufgab, motiviert er dies mit den Worten: „Vielleicht ist die Zeit der Oratorien überhaupt vorbei, vorbei die Zeit, wo die Kunst unmittelbar und direkt sich zum Himmel aufschwang. Wir müssen vielleicht erst durch die Leidenschaft hindurchgetrieben und von Affekten verwundet werden, ehe wir um einen Balsam beim Himmel anfragen. Diesen Weg führt uns Beethoven, in welchem wir das Höchste in der neueren Kunst zu verehren haben, wie ich meine.“

Selbst in Lenaus Liebesleben spielte Beethovens Musik eine nicht unwichtige Rolle. Bei einer musikalischen Unterhaltung hörte er den Gesang einer jungen, hübschen Dame, welche die „Adelaide von Beethoven ganz göttlich“ interpretierte und den Dichter dadurch bis zu Thränen rührte. „Der Sonnenblick der ersten Liebe huschte mit zartem Scheine in ein Herz, das damals schon mit Schwermut kämpfte.“ Noch innigere Bande verknüpften den Dichter mit der berühmten deutsch-italienischen Primadonna Karoline Ungher-Sabatier, welcher es vergönnt war, dem tauben Tonmeister bei der Erstaufführung der Neunten Symphonie eine überaus grosse Freude zu bereiten. Da Beethoven von dem Aplaus nichts hörte, so nahm sie ihn bei der Hand und wendete ihn gegen das Publikum, damit er wenigstens das Händeklatschen und Tücherschwenken sehen konnte. — Als sich Lenau bei dem Grafen Alexander in Serach aufhielt,

Digitized by Google

blieb er oft stundenlang in einem dunklen Zimmer auf dem Sofa liegen, während ein talentvolles Fräulein vom Hofe Beethoven spielte. In einem Gedichte besingt er den Tod einer „jungen, edlen Freundin und tüchtigen Beethovenspielerin“, deren Namen nicht bekannt ist. Die Verse lauten:

„Und wie du ins Klavier versunken,
So träumerisch, so ernst und mild,
Und wie dem Liede, himmelstrunken,
Du selber wirst ein schönes Bild;
Wie dich der grosse Geist umranket,
Den sie Beethoven nannten hie,
Wie deine zarte Bildung schwanket
Im Sturme seiner Melodie;
Der Geist, dem seliges Verderben
Das Erdenleben sich entlauscht,
In dessen Lied viel süsses Sterben
Und Harmonie des Todes rauscht.

Sein Herz, von Sehnsuchtsqual zerklüftet,
Zieht dich hinab in seinen Brand,
Und deine trunkne Seele lüftet
Der Erdenhülle leichtes Band.
Mir ist das Scherzo nicht verklungen,
Wo nach Adagios wildem Schrei
Der heisse Schmerz sich matt gerungen
Zu träumerischer Tändelei:
So spielt der Jüngling an der Bahre
Der Braut, wenn schon das Herz ihm bricht,
Noch tändelnd mit dem Lockenhaare,
Und starrend in ihr tot Gesicht.“ —

Lenau spielte mit Vorliebe Violinstücke von Beethoven. Da die Interpretation dieser Stücke aber einen in technischer Beziehung gut vorgebildeten Musiker voraussetzt, so musste der Dichter viel Fleiss auf das Studium derselben verwenden, was ihm keineswegs Verdruss oder Unwillen bereitete. Interessant ist es zu hören, wie ihm sein Lehrer Karl Gross einen Sprung nach den höchsten Tönen der E-Saite in einem Beethovenschen Violinstücke klarlegte. Nachdem er die schwierige Stelle vorgespielt hatte, sagte er zu seinem Schüler: „Sehen's, Herr von Niemhschl“ (dies ist sein Familienname, Lenau ist nur der Dichtername) „wenn man das spielt, sollte gleich ein Abgrund neben einem sein, um sich hineinzustürzen, wenn man falsch greift!“ Diese Vorstellung gefiel Lenau ungemein, und er ahmte den halsbrechenden Sprung wohl hundertmal nach. — Sein Lieblingsstück war die „Kreutzerische Sonate“ in A-dur von Beethoven (die sogenannte Kreutzer-Sonate, opus 47). Die Variationen darin spielte er bisweilen sehr schön. Die Accorde am Anfange fielen ihm aber sehr schwer. Er übte daher manchen Tag acht Stunden Violine mit solcher Leidenschaft, dass es seiner Gesundheit Schaden brachte. Endlich gingen die Accorde so ziemlich, jedoch beim letzten Satze der Sonate, der sehr feurig ist, ging er gewöhnlich mit seiner Phantasie durch, er hörte dann nicht mehr auf seinen Begleiter am Klavier, überstürzte sich, beachtete gar keine Pausen mehr, arbeitete zugleich mit den Füssen immerfort, kaum dass ihm der Klavierspieler im Tempo folgen konnte, bis er, im Angesicht die hellen Schweisstropfen, erschöpft innehielt. Bei Beethoven, so fügt der Pianist Karl Evers der vorstehenden Erzählung bei, verliess ihn alle Besinnung. Die ihm befreundete Schriftstellerin Emma von Niendorf hörte einst von ihm ein Adagio von Beethoven

Digitized by Google

und ruft voll Begeisterung aus: „Was für schmerzensreiche und sehnsüchtig selige Töne!“

So gern Lenau selbst Stücke von Beethoven auf seiner geliebten „Guarneri“ vortrug, ebenso begierig hörte er anderen zu, wenn diese ihm seinen Liebling Beethoven vermittelten. Besondere Freude hatte er an dem Geigenspiel Kellers, und wollte er sich ein Fest bereiten, so wanderte er in später Abendstunde nach der Paulinenstrasse zu Kunigunde Heinrich, welche gleichfalls eine vorzügliche Beethovenspielerin war. In diesem melodienreichen Stillleben konnte man den Dichter oft beobachten, wie er in andächtiges Lauschen versunken war. Höchstens Seufzer liess er vernehmen, er beachtete niemand und schwamm völlig allein im Meer der Klänge. Seine Blicke schweiften dann in unbekannte Fernen, und meist rannte er, sobald die Künstlerin geendet, stumm davon. „Nie vergess ich“, schreibt Emma von Niendorf, „die Flut von Thränen, die er einst bei diesen Klaviertönen vergoss. Untiefen seiner Seele waren aufgewühlt!“

Die herrlichen Tonschöpfungen Beethovens, selbst die damals meist unverstandenen der dritten Schaffensperiode, beurteilte er als kunstverständiger Enthusiast in zutreffender Weise. Von ihrem hohen Werte war er vollkommen überzeugt und eilte daher mit seinem Urteile seiner Zeit weit voraus. Einst hörte er von den sogenannten „verrückten“ Quartetten Beethovens und äusserte sich darüber: „Das nennen lahme Philister gar Teufelsquartett! Wenn das der Teufel gemacht hat, so bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz zersprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süsse Verzweiflung, in die uns Beethoven reisst? Mit jedem solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. O, es ist ein köstliches Gefühl, wie einem so das Leben verklingt!“ Als sich Lenau 1831 in Karlsruhe aufhielt, schrieb er an seinen Schwager Schurz: „Gestern gab man den göttlichen ‚Fidelio‘ von Beethoven. Da war ich wieder von einem Sturm der Empfindungen ergriffen und auf zwei Stunden ganz gewiss der Glücklichste auf Erden. Noch klingt mein ganzes Wesen von der herrlichen Musik. Wenn ich an solche Genüsse zurückdenke, so vergeht mir der Mut, mit dem Schicksal zu rechten.“ Drei Jahre später aber schreibt er von Wien aus: „Bleibe ich diesen Winter hier, so erwartet mich ein herrlicher Genuss. Sämtliche Beethovenschen kleineren Kompositionen werden hier den Winter über gegeben werden. Da lasse ich keine Note aus; da will ich mein Herz recht durchströmen lassen von dem göttlichen Beethoven, der auf mich wirkt, wie kein Geist auf Erden, selbst den grossen Briten nicht ausgenommen.“ Einst kam die Rede auf Beethovens Neunte Symphonie, und Lenau sagte: „Ich habe, was mich sehr freute, gleich bei der ersten Probe der Symphonie jeden Gedanken fassen und verfolgen können. Es sind lauter ewige Gedanken, ewige

Digitized by Google

Formen, in denen er sich bewegt. Die Aufführung — das war vielleicht die grösste, die schönste Stunde meines Lebens. Diese Neunte Symphonie ist das Grösste vielleicht, was in der Musik vorhanden. Sie fand in Wien, geteilten Beifall. So sagte mir nach der Aufführung Grillparzer, der sehr musikalisch ist, selbst ein Instrument recht schön spielt: ‚Es ist konfuses Zeug!‘ Was das Verstehen Beethovens so erschwert, ist, dass man zu grosse Massen umfassen muss, um seinen Ideen zu folgen. Sie haben so grosse Umrisse, und nicht alle Menschen können so viel aufnehmen — im Speckkammerl ihrer Phantasie.“

Lenau durfte sich glücklich schätzen, dass sich ihm das Verständnis Beethovenscher Musik voll erschlossen hatte. Zwei verwandte Geister berührten sich hier: was Beethoven in den Zeiten entsagungsvoller Einsamkeit geschaffen hatte, das fand einen begeisterten Wiederhall im Herzen des Mannes, den das Schiksal von den Bahnen abgedrängt hatte, in denen sonst der Menschen Leben zu wandeln pflegt, der in den Offenbarungen des Beethovenschen Genius den vollkommenen Ausdruck, das vollendete Widerspiel dessen erblickte, was er in sich, in einem schmerzdurchwühlten Gemüte, erlebte, nur selten „himmelhoch jauchzend“, meist „zum Tode betrübt!“ (Dr. Wilh. Kahl.) Wie es die Musik war, welche als ein glänzender Stern den dunklen Lebenspfad des Dichters erleuchtete, so bildete insbesondere die Beethovensche Musik einen der schönsten Lichtpunkte, auch in Lenaus geistiger Umnachtung. Wie oft erquickte er sich in lichten Stunden an den erhebenden Tonweisen des grossen Meisters! Als ihm der Dichter Frankl einen Besuch abstattete, stürzte ihm der Kranke zuerst mit einem Freudenschrei entgegen, küsste ihn heftig und presste ihn ans Herz. Gleich darauf wendete er sich ab, fing an zu pfeifen, lateinisch zu reden und dumm zu lachen; dann verlangte er seine Violine, kratzte einen Ländler, den er zugleich tanzte, und nahm von seinem Gaste weiter keine Notiz. Daher suchte ihn dieser zu fixieren, indem er sprach: „Aber, lieber Nimbsch, spiele doch etwas von Beethoven! den Grundgedanken der Neunten Symphonie!“ Darauf geigte er etwa zehn Minuten ein wahres Charivari und blieb endlich felsenfest vor dem Anwesenden stehen. Der blosse Name „Beethoven“ vermochte also selbst seinem verdunkelten Geiste eine andere Richtung zu geben.

Digitized by Google

BENJAMIN BILSE †

Von Wilhelm Tappert-Berlin

In den ersten Tagen des Juli meldeten die Zeitungen: „Bilse liegt in seiner Vaterstadt Liegnitz schwer krank danieder, es ist das Schlimmste zu befürchten." Nicht lange nachher, am 13. Juli, schloss der Tod die Augen des wackeren Mannes, der sich Verdienste erworben hat, die noch lange unvergessen bleiben werden. Ein Leben voller Mühe und Arbeit, doch reich gesegnet durch Erfolge, ging an jenem Tage zu Ende.

Bilse wurde am 17. August 1816 in Liegnitz geboren; seine Eltern besassen dort in der Glogauer Strasse den „Schwarzkretscham", eine kleine Gastwirtschaft. Früh mögen Neigung und Befähigung zur Musik sich geäussert haben. Dass der Knabe barfuss in die Welt gezogen wäre, „mit der Fiedel auf dem Rücken," diese Behauptung ersann ein Fabulant. Bilse besuchte die Volksschule und trat nach der Konfirmation im Herbst 1830 bei dem Liegnitzer Stadtmusikus Scholz als Lehrling ein. Er war begabt, fleissig, anstellig, lernte die praktische Behandlung fast aller Orchester-Instrumente kennen und entwickelte sich zu einem tüchtigen Geiger. „Handwerk hat einen goldnen Boden!" Die Richtigkeit des alten Spruches zeigt auch der Lebenslauf Bilses.

Das Institut der zunftmässig organisierten städtischen Kapellen (Ratsmusikanten, Stadtpfeifer, Kunstpfeifer, auch „Hausleute" u. s. w. genannt), hat sich durch Jahrhunderte bewährt. Gar viele wurden auf dem alten Wege bedeutende Männer —, das Leben war ihre „Hochschule"! Die übliche Lernzeit dauerte fünf Jahre; mindestens noch vier weitere Jahre „konditionierte" Bilse als „Freigesprochener", als Geselle oder Gehilfe bei seinem Meister, wie aus einem regelrecht abgefassten „Lehrbriefe" hervorgeht, den die Intendanz des Kasseler Hoftheaters 1892 zur Wiener Musik-Ausstellung geschickt hatte. Ich kopierte das amüsante Schriftstück und teile hier den Anfang buchstäblich genau mit. Er lautet:

> „Ich, Ernst Friedrich Scholz, wohlbestallter *Musicus instrumentalis* in der Königlichen Preussischen Fürstenthums Stadt Liegnitz im Herzogthum Schlesien entbietet Allen und Jeden, wessen Standes und Würden Sie immer sein mögen, welche diesen meinen offenen Brief lesen, meinen freundlichen Gruss und willige Dienste, und mache hiermit bekannt: dass Zeiger dieses Lehrzeignisses der *Wilhelm Julius Hugo Wagner*, sich bei mir Fuenf Jahre in Lehre befunden, in solcher treu und ehrlich sich verhalten hat wie es einem Lehrling wohl ansteht, dass ich so wie auch Jedermann, dem er zu Dienstleistungen gewidmet worden ist, mit ihm sehr zufrieden bin und ist."

Am Schlusse heisst es: „Urkundlich habe ich gegenwärtiges Lehrzeigniss mit mehreren Zeigen eigenhändig unterschrieben und besiegelt. So geschehen den 4. Aprill 1839." Dieses im altertümlichen Kanzleistil abgefasste „Zeigniss" trug ursprünglich 12 Siegel, von denen schon viele abgebröckelt sind. Unterzeichnet ist es zunächst vom Meister Scholz, als Lehrherr; dann folgen die Gesellen:

Digitized by Google

H. Grippain, zur Zeit in Kondition (der Stadtkapelle angehörend), Friedrich Heinze, Ad. Laffleth, B. Bilse, — hinter jedem dieser Namen steht der gleiche Vermerk: „zur Zeit in Kondition." C. G. Scholz jun., der sich ebenfalls einzeichnete, dürfte des Lehrherrn Sohn gewesen sein; ob auch er beim Vater konditionierte, ist nicht angegeben. Zwei Zeugen standen ausserhalb der Kapelle: Dr. Schmieder, später Hofrat und eine der angesehensten Persönlichkeiten in Liegnitz, ferner Dr. Heine, Vormund des Wagner.

Der deutsche Wandertrieb und das ernste Streben nach weiterer Ausbildung in der Kunst, mögen die Veranlassung gewesen sein, Wien aufzusuchen; dort wirkte Bilse als Violinspieler im Orchester des älteren Johann Strauss, dort wurde er Schüler des berühmten Lehrmeisters Joseph Böhm, dessen Unterricht bekanntlich auch Joachim genossen hat. Im Jahre 1842 starb Scholz; der einstige Lehrling Bilse bewarb sich — mit vielen anderen — um die Stelle seines früheren Prinzipals. Am 3. August wurde er vom Magistrat gewählt, am 1. Oktober trat Bilse sein Amt als städtischer Musikdirektor an. Die stipulierten Einkünfte waren ungemein kläglich, sie standen im schreiendsten Missverhältnis zu den übernommenen Pflichten. Die Stadt zahlte jährlich 100 Thaler, die Schul- und Kirchenkasse 5 Thaler 8 Silbergroschen, jede der beiden Kirchen 7 Thaler 8 Silbergroschen; alles zusammengerechnet betrug die sichere Jahres-Einnahme 119 Thaler 24 Silbergroschen. Am Neujahrstage 1856 hatte es Bilse endlich „wegen seines besonderen Eifers für Förderung der Musik" auf 250 Thaler gebracht, sieben Jahre später legten die Stadtväter noch 100 Thaler zu. Weniger entgegenkommend zeigten sich die geistlichen Kollegien. Natürlich! Wie immer! Eine Kirche opferte 1856 ganze 8 Thaler, die andere verhielt sich ablehnend.

Wovon sollte Bilse die Kapelle erhalten? Er bildete junge Leute aus, errichtete eine Art Orchesterschule. In kleinen Abteilungen machten seine Gehilfen und Zöglinge Gelegenheitsmusik. Ohne Bilse keine noble Hochzeit! So schlug sich der Wackere mit seiner Schar mühsam durch.

Schon 1844 durfte er es wagen, in Breslau sich hören zu lassen. Kleinere Ausflüge wurden häufig in die Umgegend unternommen. Eine solche Exkursion verschaffte mir 1845 Gelegenheit, das erste Bilse-Konzert zu hören. Es fand in einem grossen schlesischen Dorfe (Semmelwitz bei Jauer) statt. Die Kapelle bestand überwiegend aus ganz jungen Musikanten, fast alle trugen das Haar lang. Die Leistungen des Orchesters machten den besten Eindruck. Mir ist der erste Geiger (Fischer) durch eine brillante Solo-Nummer und das trefflich instruierte Hornquartett durch die Wiedergabe des Mendelssohnschen Liedes: „Wer hat dich, du schöner Wald" in der Erinnerung geblieben.

Von der Erlaubnis, auswärts konzertieren zu dürfen, machte Bilse — der Not gehorchend, aber auch dem eigenen Triebe folgend — häufig Gebrauch. Ins Jahr 1857 fällt die erste Reise nach Warschau; sie hatte künstlerisch und materiell einen sehr grossen Erfolg. Sieben Monate blieb Bilse damals weg. Liegnitz war davon nicht erbaut, doch schmeichelte den Bewohnern die Anerkennung, welche „ihrem Musikdirektor" auch in der Ferne gezollt wurde. Bilses Ehrgeiz erweiterte frühzeitig das Gebiet, auf welchem die Stadtpfeifer sich nach Brauch und Herkommen zu bewegen hatten; nicht nur Unterhaltungsmusik bot er, sondern auch regelmässige Symphonie-Konzerte, Entree 3 Silbergroschen, im Abonnement noch billiger! Sie fanden Mittwochs im Badehause statt; ich habe in den 50er Jahren eins besucht und nicht nur Genuss durch die exakte Ausführung gehabt, sondern auch den Mut bewundert, mit welchem Bilse für die verpönte Zukunftsmusik eintrat. Zu einer Zeit, als Wagner in Berlin noch verhöhnt, Liszt regulär ausgezischt und Berlioz noch gar nicht zu den Musikern gerechnet wurde, fanden sich in seinen Programmen schon

Digitized by Google

die Namen dieser drei Häuptlinge. Zeitlebens ist Bilse ein Förderer der neuen Richtung geblieben, unbeirrt durch das giftige Geschwätz der Zeitungen, unberührt durch wohlmeinende Ratschläge hasenherziger Opportunitätsmenschen. Er war ein Mann, kein Feigling!

Am 24. August 1865 kündigte Bilse seine Stellung, weil ihm der erbetene Urlaub abgeschlagen wurde, und schied am 1. Oktober aus dem Amte, welches er 23 Jahre lang mit Eifer und mit Ehren verwaltet hatte, blieb jedoch bis 1867 in Liegnitz. Die Weltausstellung lockte ihn im selben Jahre nach Paris, er konzertierte dort 3½ Monat, besuchte dann Brüssel, auch Süddeutschland und fand endlich in Berlin, in Meddings neugebautem Konzerthause die würdigste Stätte für sein verdienstliches Wirken. Der rechte Mann wurde zur rechten Zeit an den richtigen Platz gestellt. Das kommt in dieser schnöden Welt leider nicht allzu häufig vor!

Am 21. Dezember 1867 betrat Bilse zum erstenmale das Podium des Konzerthauses, am 30. April 1885 zum letztenmale, von einigen späteren Gastrollen abgesehen. Nach Auflösung der Kapelle schlug er (März 1886) sein Domizil in der Heimatstadt Liegnitz auf. Ist es nötig, etwa ausführlich zu schildern, was die achtzehn Jahre seiner Berliner Wirksamkeit für unser Musikleben bedeuteten? Kaum! Oder besser gesagt: gar nicht! Haftet doch noch in aller Gedächtnis, was uns zu erleben vergönnt war. Die Kunst, jedem etwas zu bringen, dem Kenner und den Laien, verstand Bilse, wie kaum ein anderer. Das Ernste wurde gehegt, das Heitere gepflegt, Altes und Neues mit gleicher Sorgfalt und Hingabe einstudiert. Und ob einer auch vieles vergessen hätte, die ethische und soziale Bedeutung der Donnerstag-Konzerte, scherzend Heirats-Abende genannt, ist ihm gewiss nicht entfallen. Diese Abende inspirierten 1887 einen Lokalpoeten zu folgender Huldigung:

Heil dir, edler Geigenritter!
Die Berliner Schwiegermütter
Winden deinem Ruhm und Glanz
Einen dicken Lorbeerkranz.
Ihre Töchterchen erquickten,
Während sie die Strümpfe strickten,
Sich an deinen Melodien,
Und Gott Amor sah man ziehn ...
Bums, ein Paukenschlag —, mit Schmerz
Fliegt ein Pfeil in Annas Herz;
Auch der Jüngling fühlt, er will se, —
Hochzeit bald! Gelobt sei Bilse!

Grosse Verdienste erwarb sich Bilse in Berlin um Wagner und dessen Musik. Heute beherrscht der Bayreuther Gewaltige die Opernbühnen, dass es einmal anders war, kann sich unsere Jugend gar nicht vorstellen. Herr v. Hülsen ignorierte den „Ring des Nibelungen". Ins letzte Jahr der Thätigkeit Bilses fällt die erste Berliner Aufführung der „Walküre". Gern lenkten wir daher unsere Schritte nach dem Konzerthause, so oft der unermüdliche Dirigent durch eine neue „Nummer" aus dem „Ringe" sein dankbares Publikum erfreute. Die Trauben hingen uns zu hoch, drum naschten wir mit Behagen die einzelnen Beeren!

Glanzvolle Tage waren für das Konzerthaus, für Bilse und seine ausgezeichnete Kapelle die drei Aufführungen unter Richard Wagner am 4. Februar 1873, am 24. und 25. April 1875. Die aus 65 Mitgliedern bestehende Kapelle wurde 1873 um 40 Musiker verstärkt. Als charakteristisch für unsere damaligen Zustände sei erwähnt, dass die alte (ehemals Liebigsche) Symphonie-Kapelle ihre Beteiligung ver-

weigerte und drei Mitglieder, welche sich an den Beschluss nicht kehrten, feierlich exkludierte! „Diesem Wagner keinen einzigen Mann," lautete vermutlich die Parole.

Am 16. November 1887 dirigierte Bilse im Konzerthause als hochwillkommener Gast den II. Teil des 4000. Konzertes, ebenso am 19. Oktober 1892 im 5000. Konzert und in der Nachfeier am 20. Oktober. Zur Verherrlichung des 25 jährigen Bestehens seines Hauses lud ihn Franz Medding abermals ein. Mit seltener Rüstigkeit und jugendlichem Feuer beteiligte sich der 76 jährige Altmeister an den drei Aufführungen vom 21. bis 23. Dezember 1892.

Auch als Komponist wurde Bilse — populär. Schon in den 40 er Jahren gab er mit seinem Hainauer Kollegen August Labus mehrere Sammlungen Tänze heraus; den ersten Erfolg brachte ihm der flotte „Cäcilienmarsch". Ein grosser Treffer war der „Sturmmarsch-Galopp", er entstand im Winter von 1846/47. Die Hauptmelodie wird man noch lange singen, freilich, ohne zu wissen, von wem sie herrührt; kennt doch jeder von uns das Kinderstubenliedchen:

„Wenn der Schneider reiten will
Und hat kein Pferd —"

Ausser diesen früheren Arbeiten fand später der Walzer „Die Fürstensteiner" Verbreitung.

Zehn Jahre verbrachte Bilse noch in Liegnitz; ein milder Lebensabend war ihm beschieden, freilich zuletzt getrübt durch Krankheit. Was die Welt an äusseren Ehren zu vergeben hat, das wurde ihm zu teil. Ich schweige von den Orden, deren grosse Zahl mir nicht bekannt ist, erwähne nur, dass es in Liegnitz einen Bilseplatz und eine Bilsestrasse giebt; auch in der Villenkolonie Grunewald (bei Berlin) trägt eine Strasse den Namen Bilse.

Der nunmehr Entschlafene ist stets ein ausgezeichneter „Prinzipal" gewesen, der seine Musiker nicht nur würdig behandelte, sondern auch angemessen bezahlte. Künstler von weittragendem Rufe haben seinem Orchester angehört und sind stolz darauf. Im Umgange war er liebenswürdig, ein Zug schlesischer Gemütlichkeit berührte äusserst sympathisch. Nicht selten wurde man durch natürlichen Humor, gelegentlich auch durch sarkastische Wendungen überrascht, die aber niemanden verletzten. Mit einer kleinen Probe will ich schliessen.

In Bilses Orchester befand sich ein Geiger, der zwar sehr tüchtig, jedoch etwas bequem war. Lange Proben hasste er. An solchen Tagen schrieb der Mann eine Karte, darauf stand regelmässig: „Bitte, Herr Direktor, mich zu entschuldigen. Ich bin heute nicht disponiert." Eines Morgens kommt er ziemlich aufgeregt zur Probe und erzählt: „Was soll ich thun, Herr Direktor, man hat mich zu einer Landwehrübung nach Frankfurt einberufen?" Mit der freundlichsten Miene und im ruhigsten Tone antwortete Bilse: „Schicken Sie doch Ihre Visitenkarte; schreiben Sie darauf: bitte, mein Ausbleiben zu entschuldigen. Bin nicht disponiert."

JULIUS EPSTEIN

Zur wirklichen Feier seines 70. Geburtstages

Von Emerich Kastner-Wien

Am 7. August 1902 vollendete der hochverdiente Altmeister der Wiener Klavierschule, **Julius Epstein**, das siebzigste Lebensjahr und gleich wie am 11. Mai d. J. tausende seiner Schüler ihm anticipando rauschende Ovationen bereiteten, so sollen heute diese Zeilen den Beweis liefern, dass auch weitere Kreise ausserhalb der Gauen Österreichs seiner und seiner Lehrmethode in Dankbarkeit gedenken. Anlässlich der Feier vom Kaiser von Österreich mit dem Ritterkreuz des Franz Josefs-Ordens ausgezeichnet, durch ein Ehrengeschenk und mannigfache Aufmerksamkeiten von nah und fern geehrt, haben sich die Sympathieen nicht erschöpft, welche speziell das klassische Klavierspiel seinem Mentor schuldet.

Julius Epstein ist in der ganzen Welt bekannt als bester Mozart- und Schubert-Interpret, noch mehr aber von allen, die ihm nahe stehen durften, als Freund geschätzt. Oft war er mit Rat und That bereit, talentierten Schülern den Weg zur Kunst zu erleichtern, im Vereine mit seinem Freunde, dem Kunstmäcen **Nicolaus Dumba**, dem Wien und seine Sammlungen so grosse Schätze verdanken, war er bemüht, alle Hemmnisse aus dem Weg zu räumen, die sich dem ehrlich strebenden Kunstjünger entgegenstellen, und die grosse Anzahl seiner Schüler, darunter sich Hofoperndirektor **Mahler** mit grosser Freude zählt, haben seiner Lehrmethode das glänzendste Zeugnis ausgestellt. Noch autorativer spricht sich **Franz Liszt** in einem bisher unveröffentlichten Briefe aus, in den wir Einsicht nehmen durften und mit dessen Veröffentlichung wir gewiss keine Indiskretion begehen. **Franz Liszt** schreibt:

> Sehr geehrter Herr!
>
> Ihre freundliche Erinnerung ist mir von besonderem Werth. Anlässlich der Zeilen, welche mir Fräulein Seidel*) brachte, freut es mich Ihnen abermals meine aufrichtige Hochschätzung zu bezeigen. Durch Lehre und Beispiel bilden Sie vortrefflich Ihre meisterhaften Schüler und halten die Tradition der Wiener Klavierschule aufrecht. Dieselbe ist von Mozart **auf**, mit Hummel, Moscheles, Czerny, Thalberg, Döhler etc. bis auf Liszt **herab** der Kunst einverleibt.
>
> Verehrungsvoll ergebenst
>
> 22. Dezember 1877 — Budapest. F. Liszt.
>
> Frau Tony Raab**) ist so freundlich Ihnen diese Zeilen zu bringen.

---

*) Marie Seydel, Schülerin Epsteins, später Franz Liszts, lebt in Triest, verheiratet mit Prof. Furlani, und wirkt daselbst fleissig im Sinne ihrer Meister.

**) Kürzlich, fast gänzlich erblindet, gestorben, war eine ausgezeichnete Pianistin.

Digitized by Google



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

I. **Paul Marsop:** Der Kern der Wagnerfrage. Museumskunst oder Bühne der Lebenden? Kommissionsverlag von E. F. Steinacker in Leipzig.

II. **Gustave Robert:** La musique à Paris 1898—1900. Études sur les concerts; programmes; Bibliographie des ouvrages sur la musique. Tomes 5 & 6 réunis. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

III. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. Achter Jahrgang, herausgegeben von Rudolf Schwartz. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

I. Eine der wichtigsten kunstphilosophischen Äusserungen seit Wagner, welcher die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Wir begrüssen es daher, dass diese ursprünglich in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Aufsätze auch als Broschüre erschienen und durch einen mässigen Preis (75 Pfennig) jedermann zugänglich gemacht worden sind. Bekanntlich hegte Wagner unbequeme und weitreichende Reformgedanken, die sich vermassen, bis auf eine Reform des modernen Gottes, des Publikums, und der modernen Theologen, der Kritiker, sich zu erstrecken, und bildete sich ein, mit Musik in das Leben von vernünftigen Leuten und Steuerzahlern ernstlich eingreifen zu können. So lange Wagner lebte, musste man mit diesen Ideen rechnen, so wie man bei bedeutenden Menschen schlechte Manieren mit in Kauf nimmt; nun aber kann man seine Werke geniessen ohne Nötigung, seine Intentionen ernst zu nehmen. Das Unwürdige, einen Künstler teils als Genuss-, teils als Geschäftsobjekt zu benutzen, ohne sich ihm verpflichtet und zu irgend welchen Gegenleistungen aufgefordert zu fühlen, scheint nicht empfunden zu werden. Marsop nun hat den seltsamen Einfall gehabt, den Kern von Wagners Bestrebungen, die Pflege einer lebenden deutschen dramatischen Kunst, wieder zur Diskussion zu stellen, trotzdem Wagner tot ist, und versucht „in letzter Stunde, das bereits stark herabgebrannte Feuer des Idealismus wieder anzufachen". „Der erste Fall in der Weltgeschichte wärs doch, dass ein thatsächlicher Fortschritt lediglich an das Werk dessen, der ihn zustande brachte, geknüpft sein, und mit dem hochgerühmten Erfinder wieder eingesargt werden sollte!"

Es braucht hier nicht des weiteren ausgeführt zu werden, dass die amphitheatralische Bauart, das verdeckte Orchester solche Fortschritte sind. Nur darauf sei besonders hingewiesen, dass die Wagners technische Errungenschaften verwendenden Komponisten ganz naturgemäss, zum Teil vielleicht ohne darüber viel nachgedacht zu haben, für verdecktes Orchester schreiben, und dass daher die Aufführung ihrer Werke mit hochliegendem Orchesterraum eine Art Uminstrumentierung ist, welche alle dynamischen Verhältnisse stört. Es ist aber klar, dass solche deutsche Bühnen, denen die Kunst etwas anderes ist als Aushängeschild, in erster Linie die zeitgenössische deutsche Produktion zu fördern haben. — Marsop macht positive Vorschläge. Er wendet sich an die Richard Wagner-Vereine und an den Allgemeinen deutschen Musikverein, der, wie an anderer Stelle berichtet sein dürfte, in Krefeld beschlossen hat, dieser Anregung seinerseits Folge zu leisten. Er wendet sich ferner an die Leitung des Münchner Prinzregenten-Theaters und macht ihr den Vorschlag, ein dramatisches Musikfest abzuhalten mit dem Programm: Erster Tag „Guntram" von Richard Strauss, zweiter Tag „Ingweide" oder „Der Pfeifertag" von Schillings, dritter Tag „Der arme Heinrich" oder „Die Rose

Digitized by Google

vom Liebesgarten" von Pfitzner. — Wir hätten gern noch hervorgehoben gesehen, dass Werke wie der arme Heinrich auch darum im gewöhnlichen Opernbetrieb nicht zur richtigen Wirkung gelangen können, weil sie ihrem Stoffgebiet nach nicht hinpassen. Das Religiöse ist man im Operntheater gewohnt als Staffage aufzufassen, von der sich der mörderische, schwarzhaarige Bariton und der verliebte, blonde Tenor um so wirksamer abheben, wann sie bei Glockenklang und unsichtbaren Kirchenchören den in ihr Fach einschlagenden Arbeiten nachgehen. Was für andre eine ganze Abhandlung erfordern würde, kann man dem Kenner Wagners mit einem Satze sagen: er stelle sich vor, dass Parsifal — was der Himmel verhüten möge — dem Bühnenvertrieb überantwortet würde, oder dass er von den Opernhäusern aus hätte seinen Weg machen müssen. Ich höre die Einwände, die gemacht worden wären. „Im ersten Akte thut der Held nichts, als dass er einen Schwan verwundet." „Im dritten Akt ist lauter Adagio" etc. etc. Eine besondere Weihe ist für ein solches Werk erforderlich. Auch der Darsteller sucht sonst die Wirkung im Einzelnen statt im Ganzen. Charakteristisch dafür, wie die Anschauungen vor gar nicht langer Zeit und im fortschrittlichen Lager gewesen sind, ist der Bericht Raffs an Liszt über die ersten Aufführungen seines „Alfred" („Die Musik" I. 981 ff.); „es ist peinlich für die Sänger, 20 Minuten zu singen, ohne eine erhebliche Beifallsunterbrechung" heisst es da einmal.

Und eins noch, wir hätten beinahe gesagt die Hauptsache, finden wir bei Marsop nicht ausgesprochen: dass zur Verwirklichung von Wagners Ideen die richtigen Persönlichkeiten gehören. Hans Thoma hat in einem Aufsatze „Betrachtungen zum Thema Kunst und Staat" (zweites Juniheft der „Gesellschaft" 1901) sehr schön ausgeführt, dass schliesslich nie die Institutionen es waren, welche die Kunst wirklich gefördert haben, sondern einzelne Persönlichkeiten. Wenn noch so viele verdeckte Orchester und offene Portemonnaies vorhanden wären, es würde doch vor allem darauf ankommen, wer über sie zu verfügen hätte und auf die Erkenntnis des Echten. Echte Kunst ist stets nur durch echte Persönlichkeiten erkannt und wesentlich gefördert worden.

Paul Nikolaus Cossmann.

II. Ich wünschte, wir hätten ähnliche Übersichten auch für Berlin und Wien. Die Mehrzahl dieser Aufsätze stammt aus der Revue illustrée, doch sind sie hier überarbeitet. Die Konzertberichte zeigen deutlich, welch grossen Raum die deutsche Musik auf den Pariser Programmen einnimmt, dass deutsche hervorragende Künstler in Paris gebührend geschätzt werden. Diese Berichte sind ausgezeichnet geschrieben, lesen sich vortrefflich und sind sehr anregend; ich verweise hier z. B. auf die Ausführungen über Tristan und Isolde, über Weingartner, Richard Strauss, Mottl, Siegfried Wagner, die Charakteristik Massenets, den Essay über Charles Lamoureux. Überall habe ich den Eindruck gehabt, dass Herr Robert durchaus vorurteilslos und sachgemäss urteilt. Dass er kein Brahmsschwärmer ist, ist bei einem Franzosen nicht zu verwundern; natürlich ist er ein überzeugter Wagnerianer. Die Bibliographie bietet weit mehr, als man von einer solchen verlangt: häufig kurze Charakteristiken der betreffenden Werke, ja ausführliche Besprechungen. Auch hierbei fällt wieder auf, wie sehr sich die französischen Musikschriftsteller mit der deutschen Musik, vor allem auch mit Wagner beschäftigen, wie viele deutsche musikalische Schriften ins Französische übersetzt sind, so auch Weingartners Broschüre über die Symphonie nach Beethoven, in der mit Recht ein Eingehen auf die französischen Symphoniker vermisst wird.

III. Insofern als es auch eine Bibliographie, nämlich ein Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1901 erschienenen Bücher und Schriften über Musik mit Einschluss der Neuauflagen und Übersetzungen enthält, berührt sich das im 8. Jahrgang vorliegende Jahrbuch der Musikbibliothek Peters mit der eben besprochenen Robertschen Publikation. Diese Bibliographie macht den Eindruck grosser Zuverlässigkeit; zu weit scheint es mir aber zu gehen, wenn die Lutherbiographie von Rade und

Digitized by Google

gar Schrempfs Luther, aus dem Christlichen ins Menschliche übersetzt, aufgeführt sind. Das Jahrbuch enthält ferner den Jahresbericht über die Bibliothek und eine Liste der am meisten in dieser verlangten Werke; ich lege auf eine derartige Liste keinen Wert: das Bedürfnis der Leser ist von zu vielen Zufälligkeiten abhängig; doch möchte ich auf einige Ergebnisse hinweisen. Lassens Lieder sind im Jahre 1891 16mal verlangt, dagegen von Mozart, Beethoven und Brahms nur je 1 Werk 10mal! Händel, Gluck, Haydn, Cherubini, Mendelssohn, Schumann, Raff, Kiel, Lortzing, Tschaikowsky, d'Albert, Sinding sind jeder noch nicht einmal 10mal (vielleicht überhaupt nicht) gefordert worden. Sehr wertvoll sind die musikgeschichtlichen Aufsätze, welche der Stiftung gemäss in dem „Jahrbuch" Platz gefunden haben, streng genommen aber nicht da hinein, sondern in eine Musikzeitung gehören. Friedrich Spitta spricht über „Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik" oder genauer der Chormusik im Gottesdienste der evangelischen Kirche. Er betont, dass nicht jedes feierliche und fromme Musikstück zur Kirchenmusik gezählt werden darf, dass es andererseits in der evangelischen Kirche keine allgemeingültige Gottesdienstform giebt, mit der die Kirchenmusik in organischer Verbindung stehen muss. Die evangelische Kirchenmusik muss sich von der katholischen soweit unterscheiden, wie sich der Kultus beider Kirchen von einander unterscheidet. Mit katholischem Massstab gemessen, sind Bachs Messen und Passionen keine Kirchenmusik, sondern nur religiöse, geistliche Musik. Durchaus falsch ist, dass noch Schöberlein und Grell der Ansicht waren, zu den unentbehrlichen Kennzeichen der kirchlichen Vokalmusik gehöre, dass sie reiner a cappella-Gesang und dass sie Chor-, nicht Sologesang sei. Infolgedessen galt Palestrina auch den Evangelischen als der unerreichte Meister der Kirchenmusik. Den Liliencronschen Plan (Chorordnung) einer Restauration des norddeutschen lutherischen Gottesdienstes zur Zeit des 16. Jahrhunderts verwirft Spitta, da er an rücksichtsloser Entschlossenheit die der preussischen Agende noch weit übertrifft; er sagt: „Wir können unsern Künstlern keine allgemeingültige feste Form des Kultus zur Verfügung stellen, wo ihnen genau die Stelle bezeichnet wird, an der sie ihre Komposition einzufügen haben; wir müssen Grösseres von ihnen verlangen als Kenntnis der traditionellen Formen und Gehorsam gegen dieselben, nämlich Eindringen in den Geist des evangelischen Kultuslebens". Der Rahmen, der eine evangelische Kultusfeier umspannt, hat Platz für Gemeindelied, Chorgesang, Orgel und Orchester. In einem brillant geschriebenen und durchaus sachgemässen Aufsatz bespricht Hermann Kretzschmar „Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker" und bricht dabei eine Lanze für die Konservatorien, natürlich nur für die wirklichen, nicht jene Pseudo-Konservatorien, deren Direktoren oft nicht einmal die elementarsten Kenntnisse haben und wie manche sogenannte Stadtmusikdirektoren nur musikalisches Proletariat grossziehen. Kretzschmar, der nicht mit Unrecht unsere internationale Musikstellung, unsere eigenen Konzertsäle und Opernhäuser von einer slavischen und romanischen Konkurrenz bedroht sieht, singt das Lob der Schulchöre und Stadtpfeifereien des 16. und 17., teilweis auch des 18. Jahrhunderts. Beide, sagt er, arbeiten mit einem günstigen Schülermaterial, mit Knaben, die aus förmlichen Musikerdynastieen oder doch aus musikalischen Häusern und von Vätern stammten, die ihren Beruf als Geistliche, als Rechtsgelehrte, als Lehrer auf demselben Wege erreicht hatten, den sie jetzt dem Sohne vorschrieben. Zweitens gingen in diesen Musikschulen die Fachstudien ohne Unterbrechung Hand in Hand mit dem praktischen Musikdienst. Bei den Schulchören kam noch die Förderung des Begriffsvermögens durch die wissenschaftliche Arbeit hinzu. Diese Schulchöre und Stadtpfeifereien aber genügten nicht mehr, als in Italien mit Monodie, Musikdrama und Konzert eine neue Kunstmusik entstand, die in den dortigen Konservatorien gelehrt wurde. Zur Errichtung ähnlicher Institute entschloss man sich in Deutschland zu spät (1811 Prager, aber schon 1784 Pariser Konservatorium; das erste italienische 1537 in Loreto). Mit Recht fordert

Kretzschmar, dass es in jedem auf Bildung Anspruch machenden Ort als eine Schande empfunden werden muss, wenn er nicht musikalisch auf eigenen Füssen stehen, nicht wenigstens Orchester und Chor in normaler Tüchtigkeit aufweisen kann. Und diese Forderungen können nur durch die vielseitige Ausbildung auf Konservatorien erfüllt werden; diese sollten aber von ihren Schülern durchweg die Berechtigung zum einjährigen Dienst verlangen. Die wenigsten Musiker haben die erforderliche allgemeine Bildung, dafür aber die alten Künstlerlaster, Einseitigkeit, Eitelkeit, Neid u. s. w. Infolgedessen ist der ganze Musikbetrieb so prosaisch und vulgär, der Ideale bar und mit Spekulantentum und Marktschreierei so durchsetzt, dass geistige Ziele und Richtungen, Wissen und Ideen in dieser Agentenarena kaum noch etwas bedeuten. Die falsche Nachsicht, die in den Konservatorien gegen die ungebildeten Elemente geübt wird, kommt daher, dass sie meist Privatunternehmungen sind, die mit der Konkurrenz zu rechnen haben. Der Musikerstand als solcher hat keine rechtsgültige Vertretung und also auch keinen Einfluss auf seine Schulen. Weiter verlangt Kretzschmar, dass sich die Konservatorien noch strenger in bestimmte Abteilungen für Konzert-, Opernkapellmeister, Sänger, Gesanglehrer, Klaviervirtuosen, Klavierlehrer u. s. w. gliedern sollten. Auch im theoretischen Unterricht sei zwischen Komponisten und ausübenden Musikern zu unterscheiden; bei diesen dürfe der theoretische Unterricht nicht isoliert erteilt, sondern müsse mit den praktischen Studien verbunden werden. Endlich müsse in den Konservatorien Vermehrung der musikalischen Bildung durch geschichtliches Wissen geboten werden. Vergessen hat Kretzschmar dabei, dass jedes Konservatorium eine grössere Musikbibliothek haben sollte, d. h. nicht bloss eine Anzahl von Studienwerken, sondern die grossen musikalischen Publikationen, die Gesamtwerke der Klassiker, die wichtigsten Neuerscheinungen auf allen musikalischen Gebieten, also im Grunde dasselbe, was die Musikbibliothek Peters infolge der grossartigen Stiftung des Herrn Dr. Abraham bietet. Aber diese Forderung wird kaum erfüllt werden; verzichten ja auch die deutschen Staaten, die viel für die Sammlung von Büchern thun, darauf, planmässig Musikalien zu sammeln, da deren Bildungswert nicht anerkannt wird, wie ich in einem Aufsatz „Gehören Musikalien in die Bücherhallen?“ im 1. Bande der „Blätter für Volksbibliotheken“ (daraus abgedruckt: Deutsche Musiker-Zeitung, Jahrgang 1900) ausgeführt habe. Ein fernerer Aufsatz Kretzschmars „Aus Deutschlands italienischer Zeit“ betont, dass in den Opern der Neapolitaner die Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesangs als ihre originelle Grösse anzusehen ist, und sucht Hasse gerechter als bisher zu beurteilen; auch macht Kretzschmar Angaben über die, sehr wertvolle Musiknachrichten enthaltenden Briefe Hasses an den leidenschaftlichen Opernfreund G. M. Ortes. Endlich enthält das Jahrbuch noch Mozartiana von Adolf Sandberger, nämlich eine Veröffentlichung der bisher unbekannten Notizen Mozarts über Persönlichkeiten, die er auf seiner ersten italienischen Reise (1769—70) kennen gelernt, und den Nachweis, dass eine in Stimmen in Einsiedeln erhaltene angeblich Mozartsche D-dur-Messe, deren Benedictus teilweise mitgeteilt wird, nicht von Mozart sein kann. Dr. Wilh. Altmann.

MUSIKALIEN

1. **Karl Gnepfart:** Trinklied vor der Schlacht. Männerchor a capella. Verlag: H. Krumm-Remscheid. Am Chiemsee. op. 24. Männerchor a capella. Eigentum und Verlag des Tonsetzers, Weimar i. Th. Die Liebesquelle zu Spangenberg. Eine deutsche Sage für Soli (Sopran, Tenor, Bass), gemischten Chor mit Orchester oder Pianofortebegleitung und verbindender Deklamation. op. 80. Verlag: Luckhardt (J. Feuchtinger), Stuttgart. Das alte Schloss. op. 85. Männnerchor a capella. Verlag: Robert Neumann, Pforzheim (Baden).

Digitized by Google

II. **Siegmund von Hausegger:** Zwei Männerchöre mit Begleitung des Orchesters. Verlag Ries und Erler, Berlin.

III. **Adalbert Hrimaly:** Menschliches. Liedercyklus von Dr. Moriz Paschkis für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Gebrüder Reinecke, Leipzig.

IV. **Wilhelm Kienzl:** Fünf Lieder für Frauenstimmen mit und ohne Begleitung der Harfe oder des Pianoforte. op. 63. Verlag: Karl Giessel jun. Bayreuth. Abendstimmungen für Streichorchester und Harfe. op. 53. Ebenda.

V. **F. Klose:** Messe in D-moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel. op. 6. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

VI. **Anna Kruse:** Neue Kinderlieder nach Dichtungen von Johannes Trojan. op. 3. Heft II. Tessaro-Verlag, Berlin.

VII. **Josef Anton Mayer:** „Der Geiger von Gmünd" von G. Kastropp für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester. op. 17. Luckhardts Verlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

VIII. **Franz Mikorey:** Nordische Sommernacht von Hermann Lingg für Männerchor, Tenor und Bariton-Solo und grosses Orchester. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

IX. **Hendrik C. van Oort:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. Verlag: J. A. H. Wagenaar, Utrecht. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 2. Ebenda. 7 Kinderliedjes. op. 3. Ebenda. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 6. Ebenda.

X. **Josef Pembaur:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 83. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

XI. **Felix vom Rath:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 7. Verlag: Ries & Erler, Berlin. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 8. Ebenda.

XII. **Max Reger:** Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche. op. 61.

a) Acht „Tantum ergo" für gemischten Chor a capella.
d) Acht Marienlieder für gemischten Chor a capella.
g) Sechs Trauergesänge (Leichenlieder) für gemischten Chor a capella. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

XIII. **Arno Rentsch:** Hymnen Hölderlins für Sologesang und Klavier. op. 1. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

XIV. **Theodor Röhmeyer:** Veilchen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Selbstverlag des Komponisten. Pforzheim.

XV. **Hugo Röhr:** Ekkehard. Dramatische Dichtung in drei Abteilungen (frei nach Scheffel) von W. Schulte vom Brühl, für Soli, gemischten Chor und Orchester. Luckhards Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

XVI. **Franz Rudolph:** Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda. Arie über den 54. Psalm für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters. op. 5. Ebenda. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 8. Ebenda. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 9. Ebenda. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10. Ebenda.

XVII. **Joh. Herm. Schein:** Zwanzig ausgewählte weltliche Lieder für zwei und und mehr Singstimmen. Zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Arthur Prüfer. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

XVIII. **Ernst H. Seyffardt:** Trauerfeier für eine Frühentschlafene für Altsolo, gemichten Chor, Frauenchor und Orchester. op. 21. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart. Durch Kampf zu Fried. Konzertstück für Männerchor und Orchester. (Orgel ad lib.) op. 28. Ebenda.

XIX. **Alfred Sormann:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 9. Verlag: Raabe und Plothow (M. Raabe), Berlin.

XX. **H. von Stephan:** Frühlingsnacht, Phantasie für Sopran, Klavier und Violine. Verlag: A. Helmichs Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung, Bielefeld.

XXI. **Wilhelm Sturm:** Leogair, Ballade von Fr. Halm, für Chor, Tenor-Solo und Orchester. op. 107. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart. Kolumbus' letzte Nacht. Scene für Baritonsolo, Männerchor und Orchester. op. 65. Ebenda.

XXII. **Ernst Walter-Choinanus:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 15. Ebenda.

XXIII. **Friedrich Wiedermann:** Grüsse aus dem Liedergarten des deutschen Volkes. 15 Volkslieder, bearbeitet und für Männerchor gesetzt. op. 13. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

XXIV. **Friedrich von Wickede:** Der kühne Minstrel. Ballade in 2 Teilen von F. Dahn, für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung. op. 200. Verlag: Walter Schröder, Berlin.

XXV. **Karl Zuschneid:** Unter den Sternen, für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester. op. 53. Verlag von Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung, Quedlinburg.

I. Von Karl Goepfart liegen vier Chorwerke vor, welche durchweg den genauen Kenner des Chorsatzes verraten, gleichviel ob es sich um Frauen-, Männer- oder gemischte Chöre handelt. In Wohlklang und Melodie gipfelt sein Streben. Im übrigen bewegt sich aber alles in altbewährten, ausgefahrenen Geleisen. Von einer Vertiefung des dichterischen Gedankens, einer ausgeprägten Charakteristik ist wenig die Rede; es schwimmt alles mehr oder weniger an der Oberfläche. Sein „Trinklied vor der Schlacht“ und „Das alte Schloss“ bilden durch ihren kraftvollen und teilweise auch rhythmisch interessanten Chorsatz eine einigermassen erfreuliche Ausnahme, während die rhythmische Auffassung des Chores „Am Chiemsee“ sich durch den stagnierenden Viervierteltakt zu Scheffels schöner Dichtung in direkten Gegensatz setzt. Am schlimmsten ist es mit der Cantate „Die Liebesquelle von Spangenberg“ bestellt. Hier reichen sich die von Plattitüden wimmelnde Dichtung und Goepfarts im biedersten Liedertafelstil gehaltene Musik einträchtig die Hand.

II. Bei Siegmund von Hauseggers Männerchören mit Orchester geht es da doch anders zu. Sie sind zwar keine Meisterwerke, besitzen aber eine gewisse Grosszügigkeit und Ursprünglichkeit des Ausdrucks, welche sofort für sie einnehmen. Besonders glücklich in der Harmonisierung sowie in der lebhaft pulsierenden Orchesterbegleitung ist der zweite Chor „Neuweinlied“ geraten. Stimmkräftige Männergesangvereine werden ihre Freude daran haben.

III. Adalbert Hrimaly hat sich an einen Cyklus herangewagt, für den sein kleines Talent unmöglich die richtige Vertonung finden konnte. An kleinen lyrischen Ergüssen sollte er erst die Leistungsfähigkeit seiner Phantasie und seines musikalischen Könnens erproben. Für die Dichtung Dr. Moriz Paschkis ist seine zusammengeschneiderte musikalische Gewandung an allen Ecken zu kurz. Auch möge er sich für die Zukunft der Atemphrasierungsvorschriften entschlagen, denn was er hier geleistet hat, ist kompletter Unsinn.

IV. Wilhelm Kienzls Op. 63 hat mit Ausnahme der graziösen No. 5 eine verzweifelte Ähnlichkeit mit den Dutzendwaren eines Abt, Kücken und Genossen. Auf etwas höherem

Digitized by Google

Standpunkte — wenn ich mich auch für die in Permanenz sich ausseufzende Rührseligkeit der beiden ersten Stücke nicht erwärmen kann — stehen die Abendstimmungen Op. 53 für Streichorchester und Harfe. Nennenswert Gescheites ist Kienzl zwar auch hier nicht eingefallen, doch sind die Stückchen sehr wohlklingend gesetzt und namentlich das letzte von liebenswürdiger Charme.

V. Die D-moll-Messe von F. Klose ist eine durchaus ernstzunehmende Arbeit. Sie enthält viel des Guten, ohne jedoch hervorragende Momente zu zeitigen. Kloses Phantasie ist nicht gross und erscheint ausserdem durch gleichmässige Harmonisierung und Rhythmisierung pedantisch angehaucht. Beispielsweise bewegt sich das ganze Werk, von fünf oder sechs kurzen Ausnahmen abgesehen, immer im Viervierteltakt; ausserdem mit beinahe absichtlicher Konsequenz in den Tonarten D-moll, F-dur, C-dur. Dass da bei aller Respektabilität der technischen Arbeit der Langeweile Thür und Thor geöffnet sind, bedarf wohl weiter keines Beweises, umsomehr als die Messe gegen den Schluss hin eine bedenkliche Erfindungsarmut bekundet.

VI. Für Johannes Trojans allerliebste Kinderlieder hat Anna Kruse den richtigen herzlichen und natürlichen Ton getroffen.

VII. Josef Anton Mayers Cantate „Der Geiger von Gmünd“ ist mir schon seit 10 bis 12 Jahren bekannt. Interessanter ist das Stück in den Jahren nicht geworden. Seine melodischen Vorzüge, sowie seine bei verhältnismässiger Einfachheit klangschönen Chorsätze, veranlassen mich aber, das anspruchslose dankbare Werk kleineren Chorvereinen wiederholt zu empfehlen, wenn auch der allgemeine musikalische Standpunkt des Komponisten unseren modernen Errungenschaften und Ansichten geflissentlich aus dem Wege geht.

VIII. Der junge Münchener Komponist stellt sich meines Wissens mit diesem Chorwerk zum erstenmale der Kritik vor und zwar gleich von der vorteilhaftesten Seite. Mikorey zeigt sich da als ein ungemein kraftvolles, wenn auch von Meister Wagner noch stark beeinflusstes Talent. Mit einem intensiven Gefühl für dramatische Steigerungen entfaltet er in vollem geistigen Verständnis der Hermann Linggschen Dichtung ein solch unmittelbares Streben nach musikalischer Potenzierung des poetischen Gedankens wie es leider nicht allzuhäufig anzutreffen ist. In grosszügiger, leidenschaftlich bewegter Art giebt sich seine reich inspirierte, auf stimmungsvoller Harmonik breit entwickelte musikalische Diktion, welche Takt für Takt beweist, dass wir es hier mit einem ernst schaffenden Musiker von grosser Begabung zu thun haben. Trotzdem mir nur der Klavierauszug vorliegt, behaupte ich, dass Mikoreys Orchestertechnik der des Chorsatzes über ist. Er schreibt — namentlich für die Bässe — manches, was nicht klingen kann. Möge er da künftig grössere Vorsicht walten lassen und nicht über die Grenze des Klangmöglichen hinausgehen. Trotz dieser Ausstellung kann ich den grossen Männerchören dieses schwierige, wenn auch nicht umfangreiche Stück als eine wirklich gute Bereicherung der Chorlitteratur bestens empfehlen.

IX—XI. In den vorliegenden 11 Liedern und 7 Kinderliedchen zeigt sich Hendrik C. van Oort als ein hübsches, kleines Talent, das sich namentlich in den Kinderliedchen Op. 3 mit liebenswürdiger Zierlichkeit und ungekünstelter Naivität giebt. Während Josef Pembaur weder melodisch noch harmonisch Neues zu sagen weiss, auch in seiner Art zu deklamieren ausschliesslich auf veralteten Pfaden wandelt, kann man Felix vom Raths Talentäusserungen Op. 7 und Op. 8 nicht so ohne weiteres beurteilen. Der junge Komponist, von dessen Instrumentalkompositionen mir ein Klavierkonzert und ein Klavierquartett bereits bekannt sind und einen sehr guten Eindruck gemacht haben, hat für das kleine Genre des Liedes ein ausgesprochenes, aber noch nicht durchgebildetes Talent. Von seinen sechs Liedern hat mich „Peregrina“ besonders interessiert. Es reicht zwar nicht an den durchgeistigten Stimmungsgehalt der Komposition Hugo Wolfs heran, wäre aber immerhin mit zu den besten Liederkompositionen der Jetztzeit zu rechnen, wenn

Digitized by Google

sich der Komponist der paar deklamatorischen Geschmacklosigkeiten enthalten hätte, wie sie z. B. der Sechsachteltakt dieses Liedes zeitigt. Ein gleich tief empfundenes Stück ist „In der tiefen Nacht", während es mir unbegreiflich ist, wie der Komponist seine äusserst geschickte Vertonung an die alberne Dichterei „Junge Liebe" der Anette von Droste verschwenden konnte. Bevor F. vom Rath das Gebiet der Liedkomposition weiter fructifiziert, empfehle ich ihm dringend das Studium der Gesetze des Sprachgesanges, damit er zum baldigen Verständnis einer natürlichen Deklamation, einer wirklichen Verbindung von Wort und Ton komme. Es wäre sehr zu bedauern, sollten sich die berechtigten Hoffnungen nicht adäquat der Güte des Talentes erfüllen.

XII. Max Regers leichte Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche haben mich mit ihren einfachen lieblichen Klangwirkungen, ihrem — bei allem gottgläubigen Pathos — volkstümlichen Zug wahrhaft gerührt. Reger, dem man in seinen Liedkompositionen häufig und nicht mit Unrecht eine raffiniert erkünstelte Harmonik, ja mitunter eine musikalische Genialthuerei vorwarf, hat mit dem mir vorliegenden op. 61 a, d, g, bewiesen, wie meisterhaft er sich in der Wahl seiner Mittel beschränken kann. In ungesuchter Selbstverständlichkeit entwickelt sich hier in einfachster Liedform der von tiefer Empfindung getragene Chorsatz, in gesunder, alle harmonischen und rhythmischen Winkelzüge meidender Melodik, echte Religiosität ausstrahlend.

XIII. Nicht häufig erlebt man in einem Opus eine solche Gedankentiefe und Grösse der Auffassung, wie es in der Vertonung einiger Hymnen Hölderlins durch Arno Rentsch der Fall ist. Eine ernste ehrliche Künstlernatur spricht aus diesen Gesängen, die Takt für Takt sympathetisch den poetischen Gehalt der Dichtung zu vertiefen suchen. Wort und Ton verbinden sich zu einem, wenn auch noch nicht durchweg gleichmässig klaren, künstlerischen Gesamtbild, das jetzt schon einen schönen Ausblick auf die tondichterische Zukunft dieses Komponisten gewährt. Von besonderem Stimmungsgehalt sind „Sonnenuntergang" und „Abbitte", von denen letzteres durch sein grosszügiges edles Pathos am ehesten sich Eingang in weitere Kreise verschaffen wird.

XIV. Theodor Röhmeyers „Veilchen" ist in seiner musikalischen Ausgestaltung so glücklich, den Liebreiz der duftigen Dichtung von Peter Cornelius gut getroffen zu haben.

XV. Der „Ekkehard" von Hugo Röhr ist ein dramatisches Oratorium, imposant und grosszügig in seiner Anlage und Ausführung. Ohne auf die nicht sonderlich glückliche Umformung des köstlichen Scheffelschen Romans durch Schulte vom Brühl näher einzugehen, bemerke ich zunächst, dass der Komponist in diesem durchaus weltlichen Oratorium in den Bahnen wandelt, wie sie uns der Meister von Bayreuth gezeigt, ohne sich jedoch seiner Eigenart nennenswert zu begeben. Neben tiefer Beseelung des Melos, scharfer Charakteristik und Plastik der Themen beweist Hugo Röhr in der Beherrschung des Vokalen und Orchestralen eine solche Virtuosität, die das harmonisch farbenprächtige, ebenso schwierige wie umfangreiche Werk zu einer Oratorienerscheinung allerersten Ranges stempelt. Mit ungemeiner dramatischer Gestaltungskraft, lebhaft pulsierender Rhythmik, scharf accentuierter Deklamation weiss der Komponist sein natürliches Empfinden aufs Eindringlichste auszugestalten, verlangt aber auch, in Bezug auf die Ausbeutung der stimmlichen und instrumentalen Mittel auf modernem Standpunkt stehend, die denkbarste Anspannung der geistigen und physischen Kräfte des Ensembles. Nur grosse und stimmlich leistungsfähige Chöre werden imstande sein, diese phantasievolle Tondichtung den Intentionen des Komponisten gemäss voll zum Ausdruck zu bringen.

XVI. XVII. Der bescheidene Kunstwert der Lieder von Franz Rudolph veranlasst mich die Aufmerksamkeit meiner Leser gleich auf die von Arthur Prüfer zum praktischen Gebrauch herausgegebene Auswahl 20 zwei- und mehrstimmiger weltlicher Gesänge des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein (1586—1630) zu richten. Mit dieser Herausgabe verfolgt Arthur Prüfer zunächst den Zweck, einen kleinen Hinweis auf die

Digitized by Google

in hoffentlich nicht zu ferner Zeit erscheinende und auf 9 Bände veranschlagte kritische Gesamtausgabe der Werke dieses Vorgängers von Heinrich Schütz, Samuel Scheidt und Sebastian Bach zu geben. Aus den bereits bei Breitkopf & Härtel vorbereiteten Bänden, bringt der Herausgeber neben einem die Charakterisierung Scheins als Komponist behandelnden kunstwissenschaftlichem Vorworte, einen Auszug von sechs fünfstimmigen und einem achtstimmigen der a capella-Gesänge des weltlichen Jugendwerkes „Das Venus Kränzlein", welches Schein als 23jähriger Student in Leipzig veröffentlichte. Ferner zehn Duette, beziehungsweise Terzette aus der 1621, 1626 und 1628 entstandenen Musica boscareccia oder Waldliederlein, ein fünfstimmiges Stück aus dem weltlichen Liederwerk „Diletti pastorali oder Hirtenlust" (1624) und zwei fünfstimmige Gesänge aus dem „Studentenschmaus" (1626). Es ist eine Sammlung köstlicher Perlen einer gemütstiefen mit urwüchsigem Humor begabten echt deutschen Künstlernatur, deren herzige und derbfröhliche Gesänge vollauf verdienen der Nachwelt erhalten zu bleiben. Schon diese kleine Sammlung bedeutet einen musikalischen Schatz, dessen praktische Ausnützung kleinen Vereinigungen musikalisch empfindender Sänger nicht warm genug empfohlen werden kann.

XVIII. Ernst H. Seyffardts Chorwerke op. 21 und 28 sind vom rein musikalischen Standpunkte aus gutklingende und ebenso gearbeitete Stücke, die, wenn auch in Aufbau und harmonischer Gestaltung stark von Brahmsscher Manier beeinflusst, viel des Eigenen zeigen, um einen durchaus günstigen Eindruck zu machen. Von dem eigentlichen gesanglichen Standpunkt aus betrachtet, beweisen beide Werke, dass Seyffardt in erster Linie absolut musikalisch denkt. Es ist nicht Wort und Ton, sondern Ton und Wort, was sich bei ihm zum Schaden des deklamatorischen Momentes verbindet. Der Orchester- und Chorsatz ist gut ohne besondere musikalische Rätsel aufzugeben.

XIX—XXI. Während sich Alfred Sormanns Lieder op. 9 durch blühende Melodik und effektvolle Behandlung der Singstimme — wenn auch mehr äusserlich als gedankentief — auszeichnen, gehört die Frühlingsnacht — Phantasie von Stephan zu den musikalischen Produkten, deren Nichtbeachtung die einzig wahre Kritik ist. Auch Wilhelm Sturms Chorwerken ist ausser einer routinierten Mache und einem gewissen Sinn für das stimmlich Wirksame nicht viel Gutes nachzusagen.

XXII—XXV. Einen recht beschränkten musikalischen Standpunkt nehmen die Lieder von Walther-Choinanus und die Ballade von Wickede ein. Friedrich Wiedermann bringt in seiner kleinen Volksliedersammlung manches, was Männerchöre oder auch Quartette freudig begrüssen dürften. — Als letztes Werk der so umfangreichen Kollektion neuer Musik erwähne ich noch das Chorwerk „Unter den Sternen" von Karl Zuschneid. Ein gesunder musikalischer Sinn, getragen von einem tüchtigen technischen Können spricht aus dieser Vertonung von August Sturms in schlichter Einfachheit sich gebenden stimmungsvollen Dichtung. Zuschneid ist der poetischen Ausdrucksform des Dichters vollauf gerecht geworden, ohne sich in besonderen Klügeleien zu gefallen.

Adolf Göttmann.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 1902, 31. Mai. — Hier spricht Wilhelm Klatte über „Franz Liszt und Weimar"; er behandelt Liszts fruchtbringendes Wirken in Weimar seit seiner Ankunft daselbst in den vierziger Jahren; er betont Liszts ehrliche Frömmigkeit und Religiosität („Was uns die ‚Graner-Messe' und der erhabene ‚Christus' kündigen, ist wahrlich kein hohler, äusserlicher Flitterkram!"), die ihn ohne alles „Komödiantentum" aus Überzeugung zum Priester werden liessen. Nie sei er in Weimar während seines Lebens gebührend gewürdigt worden, und es sei die Erfüllung einer Pflicht, dass man ihm jetzt ein Denkmal setze: „einem Wanderer auf Erden, dem es gegeben war, an jeder Stätte, auf der er weilte, reichsten Segen erblühen zu lassen!"

KÖLNISCHE ZEITUNG 1902, 25. Mai. — Ein Aufsatz „Liszt in Weimar" schliesst mit den bedeutsamen Worten: „Wie das meiste Geniale in der Kunst, eilten auch die Bestrebungen Liszts in den denkwürdigen fünfziger Jahren der Gegenwart voraus und wie immer hingen sich auch an seine überragende Persönlichkeit die Bleigewichte des Hasses und Neides. Mehr und mehr erkennt man heute, welch ein Vorausahner Liszt damals gewesen ist, wie er fast mit allen seinen Thaten recht behalten hat, wie alles, was er für bedeutend anerkannte, hinterher auch vom grossen Publikum auch als solches gewürdigt worden ist. Weimar darf sich rühmen, ihm die Ruhe zur Ausreifung und zu blühendster künstlerischer Bethätigung gewährt zu haben; Weimar verdankt Liszts kühnem Wagemut eine Anzahl der bedeutungsvollsten Erstaufführungen".

DER TAG (Berlin) 1902, 31. Mai. — Karl Krebs legt in seinem „Liszt in Weimar" das Hauptgewicht auf die Intriguen und Enttäuschungen, die Liszt nicht erspart geblieben sind.

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, No. 145. — „Franz Liszts Beziehungen zu Weimar" von Prof. Otto Francke. Gebührend gewürdigt werden Liszts künstlerische Thaten (Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre 1848, Tannhäuser 1849, Lohengrin 1850, Benvenuto Cellini 1852, Flieg. Holländer 1853); der Verfasser behandelt Liszts Erlebnisse und Lebensweise in Weimar und schliesst mit den Worten: „Noch Jahre nach seinem Tode lebte die Musik in Weimar von seinem Hauch; die Liebe und Verehrung, die ihn hier auf Händen getragen, wird nie erkalten, und so werden auch in Bezug auf Liszts Verhältnis zu Weimar die Verse Goethes Gültigkeit haben:

> Und es ist vorteilhaft, den Genius
> Bewirten: giebst du ihm ein Gastgeschenk,
> So lässt er dir ein schöneres zurück."

JAHRESBERICHT der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag über das Jahr 1901. — Das Heftchen enthält einen geistvollen Aufsatz von Richard Batka, „Die moderne Oper" betitelt. Knapp und inhaltsreich zugleich, erquickt der Aufsatz durch die gesunde Grundlage und die Treffsicherheit in Urteil und Kombination, die ihn auszeichnen. Batka geht aus von Wagners Tod; damals gab es nach ihm dreierlei Opernideale: Die „alte Oper", das deutsche „Musikdrama", die romanische „Wirklichkeitsoper". „Carmen", der letzteren Richtung Führerin, erzeugte den italienischen verismo, dem mit Humperdincks „Hänsel und Gretel" 1893 Deutschtum und Innigkeit siegreich entgegentraten.

Digitized by Google

Von da an datiert die eigentliche moderne Oper auf germanischer Grundlage. Batka bespricht sie von Schillings „Ingwelde" bis zu Straussens „Guntram", wendet sich dann zur modernen Sehnsucht nach musikalischen Lustspielen (Wolfs „Corregidor", Strauss': „Feuersnot"), zu den modernen „Griechenopern" (Bungert, Weingartner); endlich behandelt er kurz und überzeugend Wagners Stellung zur Entwickelung der modernen Oper. Die Zukunft derselben aber macht er abhängig von zwei Elementen: von den Naturgesetzen der Kunst und von der Individualität der kommenden Männer: „den Gesetzen der Gattung und der Sonderartung der Persönlichkeiten".

NEUE MUSIK-ZEITUNG 1902, No. 13. — Eine „Bruckner-Nummer" mit reichem, gediegenem Inhalt. Schade, dass die Knappheit des Raumes nur die kurze Erwähnung der einzelnen prächtigen Aufsätze gestattet! Als Einleitung bespricht „Bruckners Leben" Dr. K. Grunsky: liebevoll und sehr interessant ist seine Darstellung; er schliesst: „Könnte irgend etwas zu der gewaltigen Sprache der Musik hin die Begeisterung für Bruckner noch erhöhen, so müsste es gerade der Umstand sein, dass er selbst ohne Klugheit und ohne Zugeständnisse durchs Leben ging!" Ein peinliches Kapitel der Brucknerbiographie, „Bruckners Anerkennung", behandelt Fritz Lange, der schonungslos das empörende Vorgehen Hanslicks, Hellmesbergers und anderer Wiener gegen Bruckner aufhellt. In „Erinnerungen an Bruckner" schwelgt der Tübinger Professor Dr. W. Schmid, „Bruckner in der Anekdote" nennt Dr. Max Graf einen gelungenen Aufsatz, der Bruckners unglaubliche Einfalt in Dingen des Lebens prächtig zur Geltung bringt. Eine Reihe anderer Abhandlungen beschäftigt sich mit dem Künstler Bruckner und mit dessen Werken: hierher gehört die Studie „Ein Accord in Bruckners neunter Symphonie" von Professor H. Rietsch, dann die tüchtige Arbeit „Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Bruckner" von Halm, ein wertvoller Beitrag zum Verständnis von Bruckners Kunst; endlich Dr. G. Göhlers Aufsatz über die E-moll-Messe, „eine der bewunderungswürdigsten Schöpfungen der neueren Musik". „Ist Bruckner formlos?" Die Frage verneint Dr. Max Kiel entschieden; er findet die Ursache für diesen Vorwurf in der mangelnden Auffassung der Hörer; er sagt, Bruckner habe ausschliesslich in den alten Formen gelebt; und Bruckners Seltsamkeiten legt er fein und richtig aus, als ob sie bedeuteten: „Ich will von meiner Eigenart auch nichts verleugnen! Werdet ihr nicht fertig mit mir, so lasst mich gehen; ich habe auch fertig werden müssen ohne euch!" Endlich ist noch eine wertvolle kritisch-ästhetische Studie Grunskys: „Bruckner als Symphoniker" zu erwähnen, an die sich ein Aufsatz über die D-moll-Symphonie von Dr. Ferd. Scherber und Rudolf Louis' Essay „Anton Bruckner; der Mann und sein Werk" anschliessen. Das Heft bringt als Beilage Bruckners „Ave Maria".

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1902, No. 162. — Eine „Krefelder Heerschau" nennt Paul Marsop seinen Bericht über das 38. Tonkünstlerfest, der eine Fülle erquickender Gesamt- und treffender Einzelurteile enthält. Vielleicht das Herz des Aufsatzes ist die Besprechung der „Trumpfnummer der Krefelder Programme", Gustav Mahlers dritter Symphonie. Nach Zergliederung des Wesens dieser Komposition fällt Marsop das Urteil: „Ein riesenhaftes, symphonisches Potpourri", das aber dennoch auch viel Kunst und viel Temperament besitze. „Und was stellt das Ganze am Ende dar? Nichts mehr und nichts weniger, als die eigenhändig gefertigte Photographie eines Mannes, der, wie es dereinst in ihrer Weise E. T. A. Hoffmann oder Tieck, Immermann oder Heine thaten, sich und seine Zeit mit ätzender Schärfe ironisiert. Und der, wie das den geborenen Ironikern eigen, zwischen zwei Bosheiten gern einmal eine sentimentale Thräne im Auge zerdrückt."

Digitized by Google

NATIONALZEITUNG 1902, No. 382. — Auch hier eio kurzer Krefelder Bericht Marsops: „Die herzliche Gsstlichkeit und das lieheoswürdige Entgegenkommen der Krefelder wurden von deneo gerühmt, die in dem atemversetzenden Gedränge von Prohen, Aufführuogen, Besprechungen und Sitzungen ooch ein Stündchen erührigten, in dem sie sich's wohi sein liessen."

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 6. — Das Heft enthält deo Schluss voo P. Bohos Aufsatz „Der Gregoriaoische Chorai; Entstehung und Entwickeiung der Notenschrift" uod von Henry Daveys Liste der „ältesten Musikhandschriften auf englischen Bibiiotheken".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 25. — Hervorzuheheo ist eine ausführliche Kritik von Eugen Segnitz üher Band 1 und 2 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

DER KUNSTWART 1902, 2. Juniheft. — R. Batka handeit io einem ausführiichen Aufsatz über „Richard Wagners Schriften". Er scheldet streng zwischen den Schriften aus der Pariser Zeit, in deneo Wagner „als echter Sohn der Romantik, ais schriftstellernder Musiker in der Art seines geliehten E. T. A. Hoffmann" apricht und die „sehr uoterhaitsam zu ieseo" siod; ferner den Schriften des revolutionäreo Wagner („tiefe leidenschaftliche Erregtheit und das Bestreben oach spekuiativem Erfassen der Weit- und Kunstprohleme ... an die Stelle der Romantik tritt der Hellenismus"); zwischen denjenigen der Münchener Zeit („tiefe Einsicht und ausgehreitete Erfahrung") und jeneo der Bayreuther Periode („vertrauiicher und lässiger" im Ton; Wagner „wendet sich nicht mehr an die grosse künstlerische Öffentiichkeit, die seioen Reformen so hartnäckig das Ohr verschioss, sondern ao eine einzige, verstehende Gemeinde").

NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (Berlin) 1902, 20. Juni. — Ein ioteressaoter Aufsatz von Dr. Leopoid Hirschberg beschäftigt sich mit „Verschollenen Opern", d. i. mit Werkeo, die „das Bürgerrecht der Aufführung teilweise verloren, teils üherhaupt noch oicht genossen hahen". Es haodeit sich geradezu um klassische Werke, die ja gewiss eher eine Aufführung verdienen, als manche hloss reklamehafte „Novität". Der Verfasser gräht zuerst Cheruhinis „Anacreon" aus, eine lyrische Oper, aus der „der ganze soonige Himmel Griechenlands, die ganze göttliche Geoussfähigkeit des begnadeten Voikes dem Höreoden und Schauenden entgegenlacht". Dano heschäftigt er sich mit Cherubinis Märcheooper „Ali Baba uod die vierzig Räuher"; hier flodet er hesooders herzliche Worte; — freilich dürfte sein Wunsch, eine von deo Opern aufgeführt zu sehen, kaum bald in Erfüliuog geheo.

DIE ZUKUNFT (Berlio) 1902, 21. Juni. — Gegen die lächerlicheo Angriffe, welche sich ungehildete und gehässige Leute seit Chrysanders Tode gegen desseo Händeleinrichtungen geleistet hahen, ergreift Dr. Georg Goehler das Wort. Er führt aus, wie Chrysander der einzige gewesen, der sich mit ungeheurem Aufwand ao Zeit, Kraft und Geld ganz io seio Gehiet hineiogeleht hatte, wie er alleio der richtige Händelkenner war, dessen Ergänzungeo völlig im Geiste Häodels und seiner Zeit gedacht und ausgeführt wurdeo, während z. B. die Einrichtungeo voo Robert Franz im grössten Widerspruch zu der alten Praxis steheo. Namentiich die Angriffe, die voo theologischer Seite io verständoisiosester, aher um so anmassenderer Weise gegen Chrysander erhoheo werden, weist Goehler mit Entrüstung und Entschiedenheit zurück. Wie uoritterlich der Kampf gegen Chrysander hetriehen wird, beweist z. B. die Thatsache, dass man Liszts Loh der Bearheitungen Franz' zu einer Zeit, da Chrysander mit seinen Einrichtuogeo noch gar nicht

Digitized by Google

hervorgetreten war, ausnützt und als eine Bevorzugung Franz' gegenüber Chrysander durch Liszt citiert!

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN 1902, 26. Juni. — „Zur Musikgeschichte Berlins" betitelt sich ein interessanter Aufsatz von Adolf von Muralt, worin die Singakademie und die „Berliner Liedertafel" besprochen werden. Erstere wurde 1793 von Christian Fasch, dem Kammermusikus und Cemballisten Friedrichs des Grossen, gegründet; die letztere entstand im Jahre 1808 unter Friedrich Zelter.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1902, No. 21. — Über „Die Spielweise einiger Stellen in Beethovens Klavierwerken" handelt hier Th. v. Frimmel; er meint jene Stellen, in denen eine und dieselbe Taste zuerst für eine gehaltene Note benützt wird und kurz darauf auch noch für einen gestossenen Anschlag aufzukommen hat. Er bezieht sich dabei auf einen Ausspruch Philipp Emanuel Bachs, wonach die Aushaltung wichtiger als die gestossene Note sei und letztere überwinde. Ph. E. Bach übertrug seine Ansicht und seine Schreibweise auf seinen künstlerischen Nachfolger Chr. G. Neefe und dieser, als Kompositions- und Klavierlehrer Beethovens, wieder auf seinen Schüler. Hierher gehören dann zwei Stellen aus den Sonaten op. 27, No. 2 und op. 49, No. 1, die nur auf die oben angegebene Art sicher und leicht ausgeführt werden können.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1902, No. 289. — Einen kurzen Überblick über die Geschichte der Stuttgarter Oper giebt Adolf v. Muralt. Nachdem man schon 1660 „Singballete" in deutscher Sprache aufgeführt hatte, gründete 1698 Kusser eine Oper, die 1719 unter Reinhard Reisers Leitung kam. Herzog Karl Eugen in seiner Kunst- und Prachtliebe engagierte Jommelli mit 10000 Gulden Gehalt und gab auch sonst viel fürs Theater aus, ohne dass sich dieses dadurch gehoben hätte. Eine Blütezeit erlebte aber namentlich die Oper unter Schubarts Direktion 1787—1791; so führte er „Figaros Hochzeit" auf und studierte noch „Don Juan" und „Zauberflöte" ein.

LE MÉNESTREL, Paris bringt den Abdruck dreier Tonsetzungen Robert Schumanns, deren Urschrift von der Hand des Meisters sich in der Sammlung des Musikschriftstellers Charles Malherbe befindet. Sie betreffen drei 1848er Freiheitslieder, deren Titel lauten: „Zu den Waffen", von Titus Ulrich; „Schwarz-Rot-Gold" von F. Freiligrath; „Freiheitssang" von J. Fürst. Für Männerchor, mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum) komponiert. Op. 65. Der Name des Tonsetzers ist nicht genannt. Aber die Handschrift Robert Schumanns lässt kaum einen Zweifel über seine Urheberschaft. Zum Überfluss trägt das letzte Blatt des kleinen Heftes das Datum „19. April 1848". Anderseits versichert Wasielewski, dem nichts entgangen ist, was das Leben Schumanns betrifft, das von diesem hinterlassene Verzeichnis seiner Werke enthalte für 1848 die Meldung: Drei Lieder von T. Ulrich, F. Freiligrath und Fürst für Männerchöre und Blasinstrumente. Die Dichtungen von Ulrich und Fürst sind recht mittelmässig, das Lied von Freiligrath dagegen meisterhaft, feurig und endigt „Der Sieg ist dein, Volk der Helden".

INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT Heft 9. Vier von J. S. Bach eigenhändig geschriebene Briefe aus den Jahren 1736 und 1738 hat Herr Friedrich Schmidt im Stadtarchiv zu Sangerhausen aufgefunden. Sie haben inhaltlich noch ein besonderes Interesse, insofern sie das Familienleben Bachs betreffen und dem Kummer des Meisters über seinen dritten Sohn Ausdruck geben. Erst durch das Auffinden dieser Briefe wird ferner ausser Zweifel gestellt, dass der Sangerhauser Organist Johann Gottfried Bernhard Bach ein Sohn Johann Sebastians war.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Raffaele Antolisei: Deo, ist eine geistliche Oper in drei Akten, die am 19. Juni bei ihrer Uraufführung auf der kleinen Bühne des Herz Jesu-Hospizes in Rom starken Eindruck hinterliess.

Carlo Cordara: Die Versuchung Christi. Der Text dieses Einakters stammt vom Kunsthistoriker Prof. Arthur Gräf. Die Oper weist nur zwei handelnde Personen auf: Christus (Tenor) und Lucifer (Bariton). Die Erstaufführung soll im Teatro Victorio Emanuele in Turin stattfinden.

Anton Dvořák: Armida. Mit der Uraufführung dieses neuen Werkes des Meisters wird das neue czechische Theater in Pilsen am 27. September eingeweiht werden.

Hugo Felix: Pigevois Onkel ist der Titel einer dreiaktigen Operette, die vom Berliner Centraltheater angenommen wurde.

Carl Gercke: Der Seydlitz. Diese dreiaktige komische Oper, Text von Georg Persich, erwarb das Elberfelder Stadttheater zur Erstaufführung.

Paul Gilson: Arme Leute. Das Théatre lyrique in Antwerpen wird dieses einaktige lyrische Drama, Text von Georges Garnir, in vlamischer Sprache zur Aufführung bringen.

Georg Hertmann: Jery und Bätely. Der Komponist ist der Oberregisseur am Königsberger Stadttheater.

Ruggiero Leoncavallo: Aphrodite. Pierre Louys, der Verfasser des bekannten Romans, hat die Benutzung des Werkes dem italienischen Komponisten für einen Operntext gestattet. Die Uraufführung ist in Mailand 1903 zu erwarten.

K. Maschan: Beim Horo-Tanz ist die erste bulgarische Oper, die bis jetzt geschrieben wurde. Der Komponist beabsichtigt, sein neues Werk an einer ausländischen Opernbühne zur Aufführung zu bringen.

Jules Massenet: Cherubin. Dieses neue Werk ist eine dreiaktige Spieloper, deren Handlung auf dem gleichnamigen Stück von François de Croisset basiert.

Ernst H. Seyffardt: Die Glocken von Piurs. Diese vieraktige grosse Oper wird ihre Uraufführung am Kölner Stadttheater erleben.

Franz Soukup: Zopf und Schwert. Die auf einen Text von Stokiasser nach Gutzkows Drama komponierte dreiaktige Spieloper ist für Amerika erworben worden und wird in New-York unter dem Titel „The Prince of Bayreuth“ zur Erstaufführung gelangen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Für die kommende Spielzeit sind von der Hofoper folgende Novitäten und Neueinstudierungen in Aussicht genommen: Schillings' Pfeifertag, Strauss' Feuersnot, Charpentiers Louise, Massenets La Navarraise (mit der Nuovina) und Manon, Urichs Le Carillon, ferner Glucks Iphigenie in Aulis (in Wagners Bearbeitung) Wagners Tristan und Isolde (mit Ernst Kraus) Cosi fan tutte, Hans Heiling, Mignon und Verdis Othello; ausserdem eine Festvorstellung des Fidelio aus Anlass der 400. Aufführung des Werkes.

Leipzig: Das Stadttheater kündigt für die nächste Spielzeit folgende Werke an: Tosca von Puccini, Das war ich von Leo Blech, Wolfs Corregidor,

Digitized by Google

Die Beichte von Hummel und an Neueinstudierungen: Die Kreuzfahrer von Spohr, Liszts Heilige Elisabeth, Romeo und Julie von Gounod, Cosi fan tutte, Iphigenie in Aulis, Euryanthe, Die weisse Dame, Fra Diavolo, Der Blitz von Halévy und Hoffmanns Erzählungen.

Paris: Das Programm der Komischen Oper ist jetzt in grossen Linien fertiggestellt. An Novitäten werden vorbereitet: La carmélite von Raynaldo Hahn mit Frau Calvé; Titania von Georges Hue mit Frau Raunay; Le jongleur de Notre-dame von Massenet, La reine Fiamette von Xavier Leroux.

KONZERTE

Berlin: Richard Strauss und das Berliner Tonkünstler-Orchester werden in der nächsten Konzertsaison sechs grosse moderne Konzerte im Neuen Königlichen Operntheater veranstalten.

Der Philharmonische Chor wird unter Siegfried Ochs im nächsten Winter vier Konzerte geben und folgende Werke zur Aufführung bringen: Israel in Ägypten von Händel, Die H-moll-Messe von Bach, Psalm 13 von O. Taubmann, Der Abend (16stimmig) von Richard Strauss, Das Sommerlied von Friedr. E. Koch, Mahomeds Gesang von von Rob. Kahn und Gesang an die Sterne von E. Rudorff.

Fritz Steinbach wird mit der Meininger Hofkapelle im kommenden Winter eine Reihe von Abonnements-Konzerten in der Singakademie geben und zwar am 25. Oktober, 6. Dezember 1902 und 24. Januar 1903. Die Herren Prof. Jos. Joachim und Prof. Wirth haben bereits ihre Mitwirkung zugesagt. Auch werden wiederum einige populäre Mittags-Konzerte im Neuen Opernhause veranstaltet werden.

Brügge: Die Pariser Schola Cantorum veranstaltete am 7. bis 10. August ein historisches Musikfest. Das Hauptwerk des Programmes bildete die fünfstimmige Messe der Notre Dame des Lourdes von Edgar Tinel.

Frankfurt a. M.: In nächster Spielzeit sollen sechs Meisterkonzerte stattfinden. Für das erste Konzert wurde Felix Weingartner berufen, für das dritte Ernst Schuch, für das fünfte Richard Strauss und für das sechste Arthur Nikisch. Das zweite und vierte Konzert werden von Frankfurter Dirigenten geleitet werden.

Im Sommer 1903 findet ein grosses Männergesangvereins-Wettsingen um den vom Kaiser gestifteten Wanderpreis statt. Alle deutschen Männergesangvereine, die über eine Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern verfügen, können sich an diesem Wettstreit beteiligen.

Genf: Am 16. bis 18. August findet hier ein Musik-Wettstreit statt, an dem 254 Vereine teilnehmen werden. Es sind ungewöhnliche Massen aufgeboten; die Gesamtzahl der Ausführenden beträgt 9500.

Graudenz: Ein westpreussisches Musikfest ist für Pfingsten 1903 geplant. Das Programm des ersten der künftighin alle drei Jahre wiederkehrenden Musikfeste enthält u. a. ein Oratorium, eine Symphonie, N. W. Gades „Erlkönigs Tochter" und Sologesänge der beteiligten Künstler. Man rechnet auf 300 Sänger und 70 Musiker.

Leipzig: Hofmusikverleger Ernst Eulenburg, der bisher die philharmonischen Konzerte (Dir. H. Winderstein) geschäftlich leitete, ruft mit Beginn der kommenden Saison ein neues Konzertunternehmen unter dem Namen Neue „Abonnement-Konzerte", und zwar in der Leipziger Alberthalle,

Digitized by Google

ins Leben. Vier von den in Aussicht genommenen zehn Konzerten wird die Meiningensche Hofkapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Steinbach, die übrigen das Chemnitzer Stadtorchester unter verschiedenen Dirigenten ausführen.

Liegnitz: Für das am 26. und 27. Oktober stattfindende Musikfest sind jetzt die Rollen sämtlich besetzt. Für die Solopartieen in „Fausts Verdammung" von Berlioz sind gewonnen worden: Dr. Wüllner (Faust), Marzella Pregi-Paris (Gretchen) und Heinemann-Berlin (Mephisto). Dieser erste Tag des Festes steht unter Leitung von Konrad Schulz-Liegnitz. Für den zweiten Tag ist nunmehr Dr. Dohrn-Breslau mit der gesamten Kapelle des Breslauer Orchester-Vereins definitiv gewonnen worden.

München: Der Verein für volkstümliche Kunstpflege veranstaltet mit Hilfe einer Unterstützung aus städtischen Mitteln im kommenden Winter 22 Konzerte, von denen 14 Volkssymphonie- und 3 Arbeiter-Konzerte vom Kaim-Orchester übernommen werden. Ferner wirkt in 2 Konzerten das Hoforchester mit; Intendant v. Possart hat einen Recitationsabend für Arbeiter übernommen, und auch der Lehrer-Gesangverein wird ein Arbeiter-Konzert veranstalten. — Das Programm der unter Weingartners Leitung stattfindenden 10 Konzerte des Kaim-Orchesters verheisst für die nächste Konzertzeit: Beethoven: Alle neun Symphonieen in historischer Reihenfolge, Klavierkonzert Es-dur. Berlioz: Zwei Stücke aus Fausts Verdammung, Ouvertüre „Vehmrichter", „Kleopatra", Gesangsscene mit Orchester (zum erstenmal in Deutschland), zwei Gesänge aus den „Sommernächten". Brahms: Symphonie C-moll, Klavierkonzert D-moll. Cherubini: Ouvertüre zu „Anakreon". Dukas: „L'apprenti sorcier", Ballade für Orchester nach Goethe (zum erstenmal). Dvořak: Ouvertüre „Husitzka". C. Franck: „Les Eolides" und „Le chasseur maudit" (beide zum erstenmal). Glasounoff: „Le printemps" (zum erstenmal). Gluck: Ouvertüre zu „Alceste". Händel: Konzert für Streichorchester. Haydn: Symphonie B-dur. Huber: Böcklin-Symphonie (zum erstenmal). Klughardt: Symphonie C-moll. Liszt: Dante-Symphonie, „Les Préludes", symphonische Dichtung. Mozart: Symphonie D-dur, Violinkonzert. Schubert: Symphonie H-moll. Sibelius: Suite aus der Musik zu Christian II (zum erstenmal). R. Strauss: „Aus Italien", symphonische Fantasie. Suk: Suite für Orchester (zum erstenmal). Volkmann: Ouvertüre „Richard III". R. Wagner: Vorspiel zu den „Meistersingern". Weber: Ouvertüre zu „Euryanthe", Arie der Eglantine. Weingartner: Drei Gesänge mit Orchester (zum erstenmal).

Wien: Der Programm-Entwurf für die Gesellschafts-Konzerte der nächsten Saison enthält nachstehende Werke: Schumanns Faust-Musik, Bruckners Grosse Messe in F-moll, Bachs Matthäus-Passion und als Novität Philipp Wolfrums Weihnachts-Mysterium, ferner Chorwerke von Brahms und Tschaikowsky, eine Orchester-Serenade von Mozart u. a.

TAGESCHRONIK

Carl Reinecke, der jetzt im 79. Lebensjahr steht, schied aus seiner Stellung als Studiendirektor des Leipziger königl. Konservatoriums aus. Er hat nahezu 42 Jahre an dem Institut gewirkt. Auf seinen Posten wurde Arthur Nikisch berufen.

Als Nachfolger des als Dirigenten der Frankfurter Museums-Konzerte ausscheidenden Kapellmeisters Gustav F. Kogel ist Siegmund von Hausegger

Digitized by Google

vom 1. Juli 1903 ab gewählt worden. Die Stelle Hauseggers als Dirigent des Münchener Kaim-Orchesters wird vom Juni 1903 ab Peter Raabe übernehmen.

Müller-Hartungs Nachfolger wird voraussichtlich der derzeitige Direktor des Steiermärkischen Musikvereins Degner werden. Degner ist ein ehemaliger Schüler der Grossherzoglichen Musiker-, Opern- und Theaterschule in Weimar und hat an ihr später auch als Lehrer gewirkt.

Dr. Alfred Volckland, Dirigent der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel, tritt aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand. Ihn wird der städtische Musikdirektor in Luzern, Peter Fasshender, ersetzen.

Die seit dem Tode Gottfried Preyers erledigte Domkapellmeisterstelle am St. Stephan in Wien hat der frühere Hoforganist und Vize-Hofkapellmeisters Rudolf Bibl eingenommen.

Amalie Msterna in Graz wird nach Wien übersiedeln und sich dem Gesangs-Unterricht widmen.

Frau Blanca Bianchi ist für die schwer erkrankte Frau Prof. Schröder-Hanfstängl als Lehrerin für Sologesang in der Münchener königl. Akademie gewonnen worden.

Kammersänger C. Dierich tritt am 1. Oktober 1902 dem Lehrverbande des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka bei und wird als Lehrer des Solo-Gesanges thätig sein.

Konzertsänger Fritz Haas wurde an die Stelle des ersten Gesanglehrers an das grossherzogliche Konservatorium zu Karlsruhe berufen.

Der Harfenist und Balletdirigent des Hamburger Stadttheaters, Viktor Heinisch ist zum 1. Harfenisten der Wiener Hofoper ernannt worden.

Nach Abgang des Kapellmeisters Gorter ist Richard Hagel als erster Kapellmeister an das Leipziger Stadttheater verpflichtet worden.

Der Baritonist Theodor Bertram hat mit der Intendanz der Berliner Hofoper einen Vertrag auf drei Jahre dahingehend abgeschlossen, dass er während dieser Zeit für die Monate November, Januar und März dem Hoftheater verpflichtet ist.

Der Kaiser hat dem General-Direktor der königl. sächsischen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, Graf von Seebach zu Dresden, den Roten Adler-Orden zweiter Klasse mit dem Stern verliehen.

Der Papst hat der sächsischen Hofpianistin Dory Burmeister-Petersen das Verdienstkreuz mit der Inschrift: Pro Ecclesia et Pontefice verliehen.

Dem Komponisten Philipp Scharwenka ist der Professortitel verliehen worden.

Der königl. Kammervirtuos Felix Meyer beging am 1. Juli d. J. das 25jährige Jubiläum als Mitglied der Berliner königl. Kapelle.

Josef und Ross Sucher feierten am 14. Juli das Fest ihrer silbernen Hochzeit.

Theresa Careño hat sich in Berlin mit Herrn Tagliapietra, einem Bruder ihres zweiten Gatten, vermählt.

Der Pachtvertrag des Königl. Deutschen Landestheaters in Prag mit Direktor Angelo Neumann wurde auf einstimmigen Beschluss auf weitere zehn Jahre erneuert. Die im Landesbudget pro 1901 eingestellte Subvention wurde für die gleiche Dauer dem Direktor zugesichert.

Max Klingers Beethoven ist von der Stadt Leipzig angekauft worden. Das in seiner Art einzige Monument wird im städtischen Museum Aufstellung finden.

Das Mozart-Denkmal-Projekt wird dank der Initiative des Dresdener Mozart-Vereins, dessen Leitung in den Händen des Hofkapellmeisters Alois

Digitized by Google

Schmitt liegt, seiner Verwirklichung entgegengehen. Das Denkmal wird in den Gartenanlagen der sächsischen Residenz Aufstellung finden.

In Leipzig ist ein Komitee in der Bildung begriffen zur Errichtung eines Nationaldenkmals für Richard Wagner. Ein allgemeines Preisausschreiben soll an deutsche Künstler ergehen. Der Betrag des Denkmals soll durch Zeichnungen in ganz Deutschland gedeckt werden. Das Protektorat wurde Frau Cosima Wagner angetragen.

Vom Richard Wagner-Denkmal in Berlin, dessen Enthüllung für den 1. Oktober 1903 in Aussicht genommen ist, sind die Gruppen des Postamentes schon in Gips geformt und einer Marmorwerkstatt übergeben. Es sind die Figuren Wolframs von Eschenbach, ferner Tannhäusers, der am Sockel niedergesunken ist, die Gruppe Brünnhildes und des erschlagenen Siegfried, sowie die des Alberich, dem eine der Rheintöchter den Bart zaust. Das Denkmal Wagners selbst, der sitzend auf einem romanischen Sessel dargestellt ist, steht noch im Thonmodell bei Prof. Eberlein, geht aber auch der Vollendung entgegen. Das gesamte Denkmal wird aus pentelischem Marmor hergestellt.

Der Wiener Gemeinderat hat beschlossen, einen Beitrag von 6000 Kronen für das in Wien geplante Brahms-Denkmal zu stiften.

Am 23. Juni fand in der Kirche Santa Croce in Florenz die feierliche Enthüllung des Rossini-Denkmals in Gegenwart der Spitzen der Militär- und Civilbehörden, zahlreicher Vertreter von Musikinstituten und einer grossen Zuschauermenge statt.

Im Monceau-Park in Paris wird in nächster Zeit ein Gounod-Denkmal enthüllt werden.

Im Juli wurde in den Sälen des Senats in Rom eine Rotunde eingeweiht und nach dem Namen des berühmten Bildhauers und Senators Monteverde benannt, weil dieser den hehren Raum mit 3 Meisterwerken seiner Hand, den Büsten von Leopardi, Gisberti und Verdi geschmückt hatte. Mit dem Tondichter war der Künstler viele Jahre innig befreundet: so erklärt es sich, dass dessen Büste nach allgemeinem Urteil mit ganz besonderer Liebe ausgeführt wurde. Der Enthüllung wohnten das Präsidium und viele Senatoren bei.

Auch in Palermo wurde in dem an das Theater stossenden Garten eine interessante Büste Meister Verdis aufgestellt, ein Werk des Bildbauers Antonio Ugo.

Fürst Maximilian Egon von Fürstenberg hat dem früheren Hofkapellmeister seines Oheims Johann Wenzel Kalliwoda (geb. 1800 zu Prag, gest. 1866 zu Karlsruhe) im Schlosspark ein Denkmal errichten lassen. Die Enthüllung fand am 3. August statt.

Auf dem Père-Lachaise in Paris wurde am 13. Juni das Denkmal für den berühmten Violoncellisten Jules Delsart eingeweiht.

Anlässlich der Jubelfeier des Germanischen Museums in Nürnberg übergab der bayrische Kultusminister von Landmann das Geschenk des Prinzregenten Luitpold, die Originalpartitur von Wagners „Meistersingern", und 160 Incunabeln von erstersehienenen Nürnberger Buchdruckwerken.

Auf dem Deutschen Evangelischen Kirchengesangstage in Hamm gelangte nach einem Referat Otto Richters-Eisleben über „Volkskirchenkonzerte und Liturgische Andachten in Stadt und Land" folgende Erklärung zur einstimmigen Annahme:

„Der 17. Deutsche Evangelische Kirchengesangvereinstag erklärt seine freudige Zustimmung zu dem Vortrage des Herrn Kantors und Königlichen Musikdirektors Otto Richter. Insbesondere spricht der Kirchengesangvereinstag seine Genugthuung und Freude darüber aus, dass in unsern Tagen auf mancherlei Weise die Bachsche

Digitized by Google

Kirchenmusik wieder in den Gottesdienst eingeführt wird. Der Kirchengesangvereinstag bittet alle mit ihm verbundenen deutschen Landes- und Provinzialvereine und die Kirchenchöre, in diese Arbeit thatkräftig mit einzutreten. Auch richtet der Kirchengesangvereinstag an die Neue Bachgesellschaft das Ersuchen, bei ihren Veröffentlichungen möglichst auf die Einführung und Einführbarkeit Bachscher Werke in den Gottesdienst Rücksicht nehmen zu wollen." — Der Evang. Kirchengesangverein für Deutschland, an dessen Spitze Wirkl. Geh. Staatsrat Dr. Hallwachs steht, umfasst 21 Landes- und Provinzialvereine mit 1822 zugehörigen Ortsvereinen, 52838 aktiven und 8131 inaktiven Mitgliedern.

Der Universitäts-Sängerverein St. Pauli zu Leipzig beging am 20. Juni das Fest seines 80jährigen Bestehens.

Der vor zwei Jahren von der Firma Rud. Ibach Sohn gestiftete Ibach-Preis, bestehend in einem Flügel für den besten Schüler der Klavierklasse, wurde zum 50jährigen Jubiläum des Kölner Konservatoriums bei dem diesjährigen Wettbewerb unter zwölf Bewerbern Fräulein Elly Ney aus Bonn, Schülerin von Prof. Seiss, zuerkannt.

Einen Wettbewerb für unbekannte Componisten schreibt der Figaro aus. Zugelassen sind nur zwei Arten von musikalischen Werken: die Melodie für Gesang mit Klavierbegleitung und das Salonstück für Klavier (zweihändig). An dem Wettbewerbe dürfen sich alle Komponisten, französische und ausländische, beteiligen, von denen noch kein Werk auf einer Opernbühne oder einem Konzertssale zur Aufführung gelangt ist. Der Wettbewerb wird am 1. Oktober d. J. geschlossen. Die Melodie für Gesang darf nicht 60 Takte, das Salonstück nicht 100 Takte übersteigen. Der Gesangstext (für die Melodie) muss französisch sein; andere Sprachen sind nicht zugelassen. Chansons und Tanzmusik sind vom Wettbewerbe ausgeschlossen. Was die Preise betrifft, so sollen zwei erste Preise von je 500 Francs und vier zweite Preise von je 100 Francs zuerkannt werden. Preisrichter sind die Komponisten Saint-Saëns und Gabriel Fauré sowie der Klaviervirtuose Louis Diemer.

Der Verleger Sonzogno hat einen Wettbewerb unter den Komponisten der ganzen Welt für eine einaktige Oper organisiert, bei dem ein Preis von 50000 Franken ausgesetzt ist, der von einer internationalen Jury zuerkannt werden wird. Als Preisrichter werden fungieren: Humperdinck (Deutschland), Jan Blockx (Belgien), Massenet (Frankreich). Für Italien werden jedenfalls zwei oder drei Preisrichter ihres Amtes walten.

Eine Schule für Musikkritiker hat das neue Konservatorium in Boston für Leute eröffnet, die sich der Musikschriftstellerei, der Kritik und der Literatur der Kunst widmen wollen. Die Schüler, die in die Klasse eintreten wollen, müssen sich vorher einem Examen in der Musiktheorie und den Anfangsgründen der Orchestration unterziehen.

Die grösste Musikschule der Welt ist zur Zeit das Guildhall-Konservatorium in London. Die Zahl seiner Schüler überschreitet gegenwärtig 3000, und die Schule hat im letzten Jahre die stattliche Summe von 28252 Pfund, das sind über 565000 Mark, eingenommen. Von dieser Summe haben die Lehrer, 140 an der Zahl, ungefähr 500000 Mark erhalten. Die Schule ist gegenwärtig in der Lage, von ihren eigenen Einnahmen zu leben.

Aus dem Bericht des Sternschen Konservatoriums in Berlin über das 52. Schuljahr (1901/2) entnehmen wir, dass die Gesamtzahl der im abgelaufenen Schuljahr unterrichteten Schüler 726 betrug, also 42 mehr als im Vorjahr. An dem Institut fungieren 79 Lehrkräfte. Das neue Schuljahr beginnt am 1. September d. J.

Digitized by Google

Die Frequenz der Kgl. Musikschule in Würzburg betrug im verflossenen Unterrichtsjahr 835 Eleven. Von 19 Lehrkräften wurden wöchentlich 409 Unterrichtsstunden, im Laufe des Jahres die Gesamtzahl von 14612 Stunden erteilt. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 18. September.

AUS DEM VERLAG

Eine grosse Liszt-Biographie ist von dem Musikschriftsteller James Hunecker, einem Mitarbeiter des New-Yorker „Musical Courier", unternommen worden. Hunecker hat bereits Materialien zu der Lebensbeschreibung gesammelt, wird aber zu diesem Zweck noch einmal nach Europa kommen. Das Werk wird zwei oder drei Bände umfassen und von der „Kunst und der Zeit" des Meisters handeln, der mit der literarischen, politischen und eleganten Gesellschaft seiner Zeit in so enger Verbindung stand.

Oskar Nedbals Pantomime Der dumme Hans wird im Verlag von M. Urbanek in Prag erscheinen. Die deutsche Bearbeitung wird von Richard Batka besorgt werden.

AUTOGRAPHEN

Über ein neues Autogramm von Bach berichtet das Athenaeum in seiner letzten Nummer. Die Deutsche Bach-Gesellschaft benutzte bei ihrer Veröffentlichung des „wohltemperierten Klaviers" im Jahre 1866 einige Manuskripte der Fugen des zweiten Teiles aus der Berliner Bibliothek, die Spitta, mit Ausnahme einer einzigen Fuge, nicht für autographisch erklärte. 1889 machte dann Frederick Westlake in Groves Musiker-Diktionär auf die Autogramme von 20 Fugen des zweiten Teiles aufmerksam, die sich damals im Besitz von Eliza Wesley befanden und später von ihr dem britischen Museum vermacht wurden. 1897 nahm die Deutsche Bachgesellschaft diese Texte in einem besonderen Anhang zu ihrem 45. Bande auf. Von einer dieser Fugen (No. 15) ist nun ein neues autographisches Manuskript in England ans Licht gekommen, das nach dem Urteil eines zu Rate gezogenen Sachverständigen zweifellos echt ist. Es ist auf ähnlichem Papier geschrieben, wie die Fuge No. 15 der von der Bach-Gesellschaft aufgenommenen „Wesley"-Autogramme, und in derselben Art abgefasst, das Präludium auf den äusseren, die Fuge auf den inneren Seiten, um das Umdrehen bei jedem Satze zu vermeiden. Diese Entdeckung ist um so wichtiger, weil sie die von Prof. Prout vor einigen Jahren im Monthly Musical Record geäusserte Meinung zu bestätigen scheint, dass nämlich Bach 3 Kopien von einem Teile wenigstens, wenn nicht von dem ganzen zweiten Teile des „wohltemperierten Klaviers" gemacht hat. Sollte dies thatsächlich so sein, so könne man, wie das Athanaeum meint, hoffen, dass zu diesem einen autographischen Duplikat noch die 23 anderen Nummern nach und nach hinzugefunden werden können. Der Besitzer dieses neu entdeckten Autogramms ist W. Westley Manning.

Sechs noch ungedruckte Sonaten Mozarts, die man für verloren hielt, sind bei Reparaturen in der Bibliothek in Buckingham Palace von dem Bibliothekar wiedergefunden worden. Die kostbaren Reliquien, die mehrere autographische Zeilen des Komponisten zeigen, waren der Königin Viktoria geschenkt worden. In der Bibliothek von Buckingham Palace befindet sich auch ein Harmonium, auf dem Mendelssohn vor der Königin spielte, und ein Exemplar von „Athalie", das von Mendelssohn mit Anmerkungen und Verbesserungen versehen ist.

Für die Bibliothek des Konservatoriums in Paris hat der Bibliothekar Weckerlin eine Erwerbung von grösstem Interesse gemacht. Es sind 6 nach italienischer Art gebundene Bände Musik, die einst Ludwig XIV. gehörten und das

Digitized by Google

„ex libris" des Prinzen von Soubise aufweisen. Die 6 Bände, die Weckerlin in einem Provinzialgymnasium ausspürte, sind sehr gut erhalten; sie sind das Geschenk, das „Ihren Königl. und Sehr Christlichen Majestäten dem König und der Königin von Frankreich von dem Kardinal Ottoboni, gelegentlich der Geburt des Dauphins" (im Jahre 1661) dargebracht wurden. Jene 6 Bände enthalten 2 dreiaktige, bisher unbekannt gewesene Opern, „Karl der Grosse" und „Konstantin der Fromme" von Giovanni Costanzi, Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom.

TOTENSCHAU

Karl Piutti, der ausgezeichnete Organist der Thomaskirche und Lehrer am königl. Konservatorium, geb. am 30. April 1846 in Elgersburg, starb am 17. Juni in Leipzig. Ursprünglich Theologe, ging Piutti auf den Rat Ferdinand Hillers 1868 zur Musik über, studierte auf den Konservatorien in Köln und Leipzig und vorübergehend in Kopenhagen (Niel W. Gade) und wurde 1875 an das Leipziger Konservatorium berufen. Seit 1880 war er Rusts Nachfolger im Thomaskantorat. Piutti hat sich sowohl als Virtuose, wie Komponist für sein Instrument ausgezeichnet; auch als Theoretiker hat er sich mit einem Handbuch „Regeln und Erläuterungen zum Studium der Musiktheorie" bewährt.

Josef Brambach wurde am 14. Juli 1833 in Bonn geboren. Erst Schüler von Ferd. Hiller in Köln, hat er dem Kölner Konservatorium als Lehrer angehört, von Anfang der 1860er Jahre aber in seiner Geburtsstadt seine künstlerische Heimat gefunden und dort als städtischer Musikdirektor, später als Komponist und Musiklehrer eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Als schaffender Künstler hat Brambach sich vorwiegend auf dem Gebiet des Männergesanges bewegt. Er starb am 19. Juni d. Js. in seiner Vaterstadt.

Carl Ludwig Werner, Musikdirektor in Freiburg, bekannt als Organist, war Schüler von Alexandre Guilmant in Paris und bevorzugte besonders Bachsche Musik. Er starb am 16. Juli in Freiburg, erst 40 Jahre alt.

Leopold Eder, seit 1869 Hof-Pfarrkapellmeister an der Alexius- und Augustinerkirche in Wien, ist am 24. Juli in Wien gestorben. Er erreichte ein Alter von 80 Jahren.

Heinrich Hofmann, der bekannte Berliner Komponist, schied am 16. Juli in Gross-Tabarz aus dem Leben. Er war am 13. Januar 1842 in Berlin geboren und genoss seine musikalische Erziehung bei Kullak, Grell, Dehn und Wüerst. Bis Mitte der 70er Jahre erteilte er Musikunterricht, lebte dann aber nur der Komposition. Seit 1882 war er Mitglied der königl. Akademie der Künste. Heinrich Hofmann, als Komponist in allen Sätteln gerecht, verdankte seine ersten Erfolge der „Ungarischen Suite" und der „Fritbjof-Symphonie". Neben zahlreichen minder bedeutenden Werken für Orchester und umfangreichen Chorwerken, sowie vielen klangvollen Liedern und Kammermusikwerken hat er mit Glück das Gebiet der Oper gepflegt und hier seinen hauptsächlichsten Erfolg mit „Ännchen von Tharau" errungen. Diese Höhe hat er mit seinen späteren Werken „Wilhelm von Oranien" (1882) und „Donna Diana" (1886) nicht mehr erreicht. Hofmanns Mangel an gedanklicher Tiefe und Charakterisierungskunst standen ein feiner Sinn für Klangschönheit und ein vornehmer musikalischer Geschmack gegenüber.

ZUSÄTZE UND NACHTRÄGE

Zum Tannhäuserschluss. Den Ausführungen Tapperts über die verschiedenen Schlussfassungen (Musik, Bayreuthheft S. 1844 ff.) kann ich noch einige Nachträge beifügen. Der erste gedruckte Klavierauszug in 4° enthielt den ursprünglichen Schluss. Er wurde aber 1847 aus dem Handel zurückgezogen und

Digitized by Google

dafür erschienen neue Abzüge mit dem geänderten Schluss. Man trifft aber gelegentlich noch vereinzelte Urausgaben des Klavierauszugs. So besitzt z. B. das grossherzogliche Hoftheater in Schwerin einen dieser sehr seltenen Urdrucke. Dort ist der ursprüngliche Schluss gedruckt, der veränderte, neue handschriftlich eingelegt. Es ist ungemein reizvoll und anziehend, die Musik der Urfassung mit der späteren vergleichen zu können. Es sind neben den völlig verschiedenen Gesangstimmen im Grunde dieselben Motive, nur fehlt natürlich die schöne Weise der Venus („ewig fliesse dir der Freuden Quelle"). Und gerade diese Melodie, die im veränderten Schluss zuerst erscheint, ward in der Pariser Fassung im zweiten Teil des Bachanals (Klavierauszug in 4° S. 31/2) zum Reigentanz der Grazien wundervoll ausgeführt. Es ist also 1847 ein neues musikalisches Motiv gefunden und 1861 weiter ausgearbeitet worden.

Für die Regie ist wichtig, dass eine sehr wesentliche scenische Bemerkung, gewiss nur aus Versehen bei den verschiedenen Änderungen, verloren ging. Im dritten Aufzug erleben wir einen stimmungsvollen Herbstabend voll müder und milder Todessehnsucht. Der Abendstern entsendet sein sanftes Licht in die Dämmerung. Mit Tannhäusers Erscheinen ist volle Nacht eingebrochen. Der gespenstische Spuk des Venusbergs gestaltet sich gleichsam aus den dicht wogenden herbstlichen Morgennebeln. Am Schluss dämmert der Morgen heran und endlich geht strahlend die Sonne auf. Aller Spuk ist gescheucht vor dem verklärenden Tageslicht, das noch einen vollen Guss auf die zum Tod Erlösten sendet.

Den Sonnenaufgang schreibt nun Wagner in der Urfassung mit dem Eintritt der später auf die Worte „der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden" gesungenen, anfangs nur motivisch im Orchester ertönenden Weise des Pilgerchores vor. Das stimmt durchaus zu der „programmatischen Erläuterung" der „Ouvertüre" (Schriften 5, 231), dass am Schluss „die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet." Mithin muss die Regie auch im späteren Tannhäuser genau an der richtigen Stelle diese scenische Weiterung beibehalten und ausführen.

Aus Schriften 5, 182 ist zu ersehen, dass der „dritte Schluss", über dessen Veranlassung Tappert S. 1850 sich Gedanken macht, nur einer jener bösen Notstriche ist, die das in Musik- und Lichtstimmung so wunderbar einheitliche und grossartige Gedicht der allerwesentlichen Stücke heraubten und das Drama zur gewöhnlichen Oper herabwürdigten.

Schriften 5, 180 ff. verwirft Wagner die ursprüngliche Fassung des Schlusses durchaus und verlangt für die Aufführungen die veränderte Bearbeitung von 1847. Schriften 2, 7, Anmerkung will er die letzte und endgültige Pariser Fassung von 1861 als einzig gültig auch für die Aufführung anerkannt wissen. Zweifellos haben wir uns fürs Tannhäuserdrama an diese Vorschrift zu halten. Was vor 1861 liegt, ist gewiss geschichtlich höchst anziehend, künstlerisch aber überwunden.

Wolfgang Golther.

W. Tappert schreibt in seinem Aufsatze über die drei verschiedenen Schlüsse des „Tannhäuser", dass bisher nur zwei bekannt gewesen seien. Dies ist nicht richtig. In einem Programm des Berliner Wagner-Vereins vom Dezember 1898, das dann im „Musikalischen Wochenblatt" vom 2. März 1899 („Die verschiedenen Umgestaltungen des Tannhäuser-Schlusses") abgedruckt ist, habe ich ausgeführt, wie Wagner zu den drei Schlüssen veranlasst wurde. Neben der auch von Tappert citierten Stelle aus Stahrs „Weimar und Jena" habe ich dort einen Passus aus dem Briefwechsel Wagners mit Uhlig angeführt, der Tappert ent-

Digitized by Google

gezogen ist, aus dem wir aber erst Klarheit über die Dresdener Schluss-Bearbeitungen gewinnen. Im Oktober 1851 schreibt Wagner aus Zürich über den neuen Klavier-Auszug aus „Tannhäuser“: „Das in der Abänderung nur angedeutete Mirakel soll vollständig wieder mitaufgenommen werden. Das ‚er ist erlöst‘ fällt somit aus. Dass ich die Verkündigung des Wunders bei der Abänderung in Dresden ausliess, hatte einen ganz lokalen Grund: der Chor ging immer schlecht, matt und interesselos; auch fehlte die imposante Scenerie: schöner, glänzender, allmählicher Sonnenaufgang. Hier aber, wo ich meinen Gedanken vollständig geben will, hat jene Rücksicht mich nicht mehr zu beherrschen.“

Richard Sternfeld.

AUFRUF

Nach den jetzt geltenden gesetzlichen Bestimmungen über das Urheberrecht wird Richard Wagners „Parsifal“ dreissig Jahre nach dem Tode des Meisters, also 1913, „frei“, das heisst jeder Theaterdirektor hat dann das Recht, das Bühnenweihfestspiel auf seiner Bühne aufzuführen. „Parsifal“ ist ausserhalb Bayreuth unaufführbar. Davon dürfte jeder überzeugt sein, der das Glück hatte, das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth zu erleben. Ganz abgesehen davon, dass ausserhalb Bayreuths die richtige und einheitliche Leitung des „Parsifal“ fehlen würde, geht in dem buntwechselnden Spielplan der Opernbühnen den darstellenden Künstlern sowohl wie auch den Schaugästen jene weihevolle Sammlung ab, die zur hingebenden Wiedergabe wie zur verständnisvollen Aufnahme des „Parsifal“ unerlässlich ist. Eine Bewegung hat aus kleinen Anfängen begonnen, die auf den Schutz des „Parsifal“ hinarbeitet. Sollte es nicht möglich sein, innerhalb der zehn Jahre bis 1913 unser deutsches Volk so über die Einzigart des „Parsifal“ aufzuklären, dass — will's Gott! — eine Bewegung entsteht, die, tiefem Verständnisse entquollen, von echt deutscher Begeisterung getragen, nach und nach alle wahrhaft vaterländischen Kunstfreunde ergreift und schliesslich den Reichstag von der Notwendigkeit überzeugt, das Aufführungsrecht des „Parsifal“ durch ein Ausnahmegesetz auf Bayreuth zu beschränken. So würde dem deutschen Volke und den ausländischen Freunden und Bewunderern deutscher Kunst und deutschen Geistes das Weihefestspiel in der Reinheit, wie allein Bayreuth sie gewähren kann, gesichert und erhalten. Diese kunstpolitische That wäre wohl das schönste Denkmal, das dem heimgegangenen, so lange verkannten Meister sein deutsches Volk errichten könnte. Zum Schutze des „Parsifal“ soll der Parsifal-Bund alle Freunde des Bühnenweihfestspieles auf zehn Jahre zusammenschliessen. Die Mitglieder des Parsifal-Bundes, die sich ihrem Vermögen und der Wichtigkeit der Sache entsprechend zu einem Jahresbeitrage selbst einschätzen würden, sollen, jeder in seinem Kreise, für das Verständnis des „Parsifal“ wirken. Der Parsifal-Bund würde aus seinen Mitteln Freifahrten nach Bayreuth gewähren, Vorträge aus und über „Parsifal“ in den Orten veranstalten, wo Interesse für die hohe Sache vorhanden ist, würde ferner geeignete Aufsätze in Broschürenform verbreiten, sowie durch künstlerische Flugblätter, Plakate, Postkarten und Wandbilder seinen leitenden Gedanken, den Schutz für „Parsifal“ in alle Kreise des deutschen Volkes zu tragen, sich bemühen.

Anmeldungen zum Eintritt in den Parsifal-Bund nimmt Kapellmeister Fritz Otto, Berlin, Luitpoldstrasse 3 entgegen. Die Satzungen des Bundes werden im Oktober d. J. erscheinen.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

MADRID: Vor kurzem ist in Madrid ein neues Opernhaus, das Teatro Lirico, eröffnet worden, welches in erster Linie eine Pflegstätte der spanischen Nationaloper werden soll, die man endgültig hier einzubürgern hofft. Aber dass dabei andere grosse Meister nicht ganz ausgeschlossen werden sollen, darauf deuten die Namen Mozart, Beethoven, Wagner, Gluck, Meyerbeer, Berlioz, Gounod, Rossini, Verdi u. s. w. hin, deren Medaillonbilder an der Decke des sehr geräumigen, elegant und bequem eingerichteten Theatersaales angebracht sind, der ganz in hellrosa, die Farbe des schönsten Optimismus, getaucht ist. Nur die Logenbrüstungen sind in weiss und gold gehalten. Die Zahl der Sperrsitze beträgt 500, darüber baut sich eine zweifache Logenreihe und ein grosses Amphitheater auf, so dass das Theater gut 2000 Personen fassen kann. Der Vorhang zeigt in seinem Mittelstück, wie die spanischen Volksweisen, die Seguidilla, die Jota, der Bolero u. s. w. von den Musen zum Tempel der Kunst geführt werden. Auf letztere Bezeichnung macht auch das Theater selbst Anspruch. Es will die spanische Zukunftsmusik auf klassisch-volkstümliche Überlieferungen gründen: es will den musikalischen Gedankenkreis der spanischen Komponisten von auswärtiger Vormundschaft befreien und gleichzeitig die spanische Sprache als Opernsprache zur Geltung bringen. Das ist die Absicht; ob sie erreicht werden wird, ist natürlich eine zweite Frage!

Das Theater wurde mit der Oper „Circe“ von dem bekannten Zanguela-Komponisten Chapi, Text von Carrlan, eingeweiht. Im 1. Akt werden wir mit dem König von Ithaka nach dem Eiland verschlagen, wo die berühmte Buhlerin haust. Ihre Rezitative, das Klagen und Stöhnen der von ihr in Felsblöcke verwandelten Anbeter, das Heulen des Sturmes, das Brausen des Meeres, der Gesang der Sirenen, das alles gab dem Komponisten genug Gelegenheit, sein Können zu zeigen, doch hat er diese Gelegenheit nur in sehr geringem Masse ausgenutzt. Die Gefährten gehen ans Land, trinken aus dem ihnen dargereichten Becher und werden in Tiere verwandelt. Arsidas, der den Vorgang beobachtet hat, warnt Ulysses. Als aber Circe auch ihm den Zaubertrank reicht — im Orchester ertönt ein sich später weiter entfaltendes Verführungsmotiv — weist Ulysses ihn zurück. Der Inhalt wird dadurch verschüttet und Circe verliert infolgedessen die magische Kraft und wird zum irdischen Weib, das sich sterblich in den griechischen Helden verliebt. Auch er bleibt von ihrer wunderbaren Schönheit nicht unberührt, dennoch entzieht er sich ihr im 2. Akt, wo der Tondichter in den verschiedenen Melodieen und Motiven mehr spanische Weisen zu verwerten sucht, durch eine Jagdpartie. Wir finden uns dann im Walde wieder, dessen Leben und Weben uns in einem Stil geschildert wird, der offenbar an Wagner erinnern soll, aber diesen bei weitem nicht erreicht. Ulysses und Circe tauchen auf, und ersterer schläft unter dem sanften Hauche des Zephyrs ein, während Nymphen einen geheimnisvollen Tanz aufführen. Ein Versuch des Arsidas, den König durch List von dem Herz und Sinne bethörenden Zauber zu befreien, scheitert. Er sinkt in die Arme der Geliebten, während das Verführungsmotiv etwas leidenschaftlicher hervortritt. Der 3. Akt versetzt uns in den Palast der schönen Hexe, wo Ulysses nach einem Bacchanal wiederum vom Schlaf übermannt wird. Als er aufwacht, findet er die Rüstung des Achill, von Arsidas aus dem Schiff herbeigeholt, neben sich liegen und dieser Anblick überwältigt den Helden derartig, dass er zur Pflicht zurückkehrt. Im Anfang kämpft zwar noch die Liebe mit diesem neuen Gefühl, noch einmal ziehen alle früheren Seelenregungen in den Motiven an uns vorüber, dann aber rafft er sich auf, und als Circe erscheint, ist er bereits auf hoher See. Sie gerät darüber ausser sich und erlangt in ihrer Verzweiflung die wunderbare Macht wieder, die sie

Digitized by Google

früher besass. Mit ihr wollte sie auch das Madrider Publikum bezaubern, was ihr aber nur zum Teil gelang. Noch kälter blieben die wirklichen Kunstkenner. — Der „Circe" folgte die vieraktige Oper „Farinelli" vom Meister Braton. Der Text rührt von dem Dramaturgen Careatany her, der sich die Zeit Philipps V. ausgesucht hat, wo der „Sopranist" Farinelli und die Sängerin Piari eine gewisse Rolle am spanischen Hofe spielten. Der Komponist hat zu der dürftigen Handlung eine Musik geschrieben, die reichlich langweilig ist, sich nur ab und zu zu einer gewissen Höhe erhebt, um aber alsbald wieder ins Mittelmässige zurückzufallen. — Etwas mehr Erfolg hatte der junge Komponist Ricardo Villa mit der Oper „Raimundo Lullo", Text von Dicanta. Der Titelheld ist ein Don Juan, der die Balearen unsicher macht, aber schliesslich entdecken muss, dass der Körper des von ihm angebeteten Weibes mit einem entsetzlichen Krebsschaden behaftet ist. Da geht er in sich und thut Busse. Zu dieser tragischen, sehr wirkungsvoll ausgearbeiteten Legende hat Villa eine ganz annehmbare Musik geschrieben, die, obgleich sie sich manchmal etwas stark an bekannte Opern anlehnt, doch anderseits auch von eigener, künstlerisch wohl überlegter Arbeit zeugt und durch ihre frische melodische Klarheit dem Verständnis des hiesigen Publikums entgegenkommt. Aber schliesslich dürfte das Teatro Lirico auch durch diese Oper seinem Ideal, sich vom Auslande vollständig unabhängig zu machen, noch nicht viel näher gekommen sein.

F. Matthes.

KONZERT

ATHEN: Die hiesige Saison hat aussergewöhnlich lange gewährt und glänzend abgeschlossen. Zu einem musikalischen Ereignis ersten Ranges gestaltete sich das von den Professoren des Konservatoriums von Lottner für die Schüler gegebene grosse Konzert. Es trat dabei nach geraumer Zeit Fräulein von Lottner wieder einmal an die Öffentlichkeit, um durch ihre hervorragenden Darbietungen auf einem klangvollen Blüthnerschen Flügel zu glänzen und den der Künstlerin lauten Jubel darbringenden Zuhörern einen geradezu idealen Kunstgenuss zu bereiten. In das Programm war auch eine der geistvollen und graziösen Kompositionen des Professors am Konservatorium Del Frate aufgenommen worden. Das Quartetto a) Adagio molto, b) Menuetto dieses begabten Komponisten fand auch den verdienten lebhaften Beifall. Von den Veranstaltungen auswärtiger Künstler erzielten besonders rege Teilnahme die von dem Cellisten Loewensohn aus Brüssel und dem Pianisten Livon aus Marseille gegebenen Konzerte. Vor allem wusste Herr Loewensohn mit seinem meisterhaft beherrschten Instrument sich in das Herz des Publikums einzuschmeicheln und die Dankbarkeit für die genussreichen Abende erreichte eine solche Höhe, dass der jugendliche, liebenswürdige Künstler in den Pausen buchstäblich von einer Umarmung in die andere flog. Auch der aus Griechenland stammende Bass-Baritonist Nicolaos von der Mailänder Skala übt mit seiner schön geschulten, durch Kraft und Fülle ausgezeichneten Stimme eine starke Anziehungskraft. Nun stehen die Konzertsäle verödet in dem von blendenden Sonnengluten flimmernden Athen. Der letzte Ruf an die Freunde der Musik erging wieder von der unermüdlichen Leitung des Konservatoriums von Lottner. Hier fand vor einer glänzenden Versammlung die Verteilung der Preise und Diplome an die Schüler und Schülerinnen statt. Überhaupt bewiesen die Ergebnisse der Preisverteilung in frappierender Weise, wie das hier so lange dem Schlummer anheimgefallene musikalische Verständnis angefangen hat zu erwachen und unter der Leitung berufener Künstler zu den reinsten Höhen der Kunst sich zu erheben Paul Elsner.

PYRMONT: Keine Zeit noch hat dem Nationalismus so werkthätig das Wort geredet wie die unsere: in Schrifttum und Politik, in Kunstgewerbe und wirtschaftlichen Dingen. Zionismus und Getreidezölle, „ungarischer Globus" und „Heimatskunst" und nun gar die Line „Rameau-Berlioz-Liszt", für die sich neuerdings französische Musik-

Digitized by Google

historiker zu begeistern beginnen, sind aus dem Willen nationaler Sonderungsbestrebungen herzuleiten. — Man sieht, auch in die Musik hat die Bewegung Eingang gefunden. Die Weltsprache des Klassizismus hat sich abgelöst durch das Idiom. Grieg, Smetana, die Russen und Jung-Finnland pochen gar trotziglich auf Volkstum und Scholle. Die Tonkunst ist wieder geworden, was sie in ihren Anfängen schon war: ethnographisch, und die Frage nach den geheimnisvollen Wechselwirkungen zwischen „Kunst und Klima“ wird wieder wach . . .

Ein Fest wie die eben beendete Pyrmonter Tschaikowskyfeier ist somit zeitgemäss wie nur eines, hat doch Russlands herrlichster Sohn zeitlebens freudig und mit Eifer eine eminent nationale Kunstweise geübt — ja, vielleicht muss man Russe — sicher aber ein wenig Rassenpsychologe sein, um die ganze ragende Grösse des slavischen Riesen ermessen zu können . . . Die Eigenheiten russisch-slavischen Wesens — es giebt keinen schrofferen Gegensatz zur althellenischen Volksseele — sind auch zugleich die seiner Kunst: Furor, Melancholie, erschreckend jäher Wechsel der Stimmungen; ein Melos, in das uralte Volksweisen aus grauer Mongolenvorzeit eingegangen sind — breit ausladend wie die dunkelflutigen Wogen, die „Mütterchen Wolga“ träge zum Euxinus wälzt — dazu das weltmännische Parfum der Klavierasachen, die gut westrheinischen Ursprungs sein könnten — das gallische Blut der Mutter . . . Es ist geistig wie technisch keine Seite an Tschaikowsky, deren Ferdinand Meister, der treffliche Leiter der Pyrmonter Festtage, sich nicht liebevoll angenommen hätte: da war das B-moll-Klavierkonzert, eins der männlichsten und bravourösesten seiner Gattung; das „Thème original et variations“ op. 19; das A-moll-Trio; die Ouverture „1812“ mit ihrem kakophonen Schlachttrubel und ihrem Volkshymnentrara; das Streichquartett Werk 11, dessen cantabile, eins der blausten Musikstücke, man mit geschlossenen Augen hören muss; die „Dornröschen“-Suite, die fünfte Symphonie, Lieder, Violinsachen: eine tönende Gesamtcharakteristik seines Wesens. — Darunter auch etliches minder Bekannte: so ein „Festmarsch zur Krönung Kaiser Alexanders III.“ von glanzvoller instrumentaler Aufmachung — ein famoser Wurf; eine „Legende“, die die Weihe eines seelischen Erlebnisses vermitteln konnte; ein frostiges „Scherzo“, das recht entbehrlich schien; ein thränenseliger „Chant élégiaque“; ein Chorwerk „Natur und Liebe“, das — durchaus Tschaikowskyfremd — auf musikalischen Gartenlaubenton gestimmt ist; ein Insektenchor aus der Manuskriptoper „Mandragora“ mit hübscher Sommernachtstraumstimmung; eine etwas redselige, aber dankbare „Meditation“; ein Variationenwerk für die Kniegeige mit Technik, die zugleich Musik ist; endlich — als Hauptnummer — die einaktige provençalische Oper „Jolanthe“ mit ihrer reichen, fast symphonisch beseelten Orchestersprache und eindrucksvollen Nummern wie dem dämmrigen Schlummerchor in Es, der Arie Ebn Jahias und dem aparten Bläservorspiel. Doch fehlen eigentliche Lokaltöne; man stösst im Gegenteil auf handgreifliche Russicismen. Ohne Frage ist das Kolorit um einige Breitengrade zu weit nördlich vergriffen: es blaut ein anderer Himmel über den blumigen Wiesen des Vaucluse als über den Gräsersteppen der Ukraine.

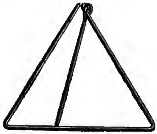
Doch alles in allem: Ferdinand Meister darf dank seinem erlesenen Stabe — zu dem Künstler vom Range Mannstädts, Wuzéls, Borischs-Hamburg, der die Kniegeige platterdings souverän meistert, H. Buff-Giessens und Hugo Riemanns, des geschätzten Musikgelehrten zählen — über einen starken und warmen Erfolg abquittieren. — Unter der Zuhörerschaft fiel neben Russen, vielem people und der üblichen kurbedürftigen Blutarmut die Anwesenheit namhafter Fachmusiker auf. „Väterchen Zar“ hatte einen eigenen Bevollmächtigten entsandt. Es war auch gesellschaftlich ein Ereignis.

Edwin Neruda.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Diesem Heft liegen acht Porträts bei, diesmal nur Erinnerungsblätter. Die Bilder von Wilhelm Wieprecht und Benjamin Bilse, letzteres von Arthur Ratzka für die „Musik" gezeichnet, und das von Julius Epstein sind als Beilagen zu den im vorliegenden Heft enthaltenen Aufsätzen gedacht. Ihnen schliesst sich das Porträt des jüngst verstorbenen Komponisten Heinrich Hofmann an, dessen in unserer „Totenschau" Seite 2014 gedacht ist. Joseph Labitzkys, des genialen und fruchtbaren österreichischen Walzerkomponisten 100. Geburtstag wurde am 4. Juli d. J. in Karlsbad festlich begangen. Labitzky gehört mit Lanner und Strauss zu dem klassischen Walzerkomponisten-Trio, er hatte wie diese sich aus armseligen Anfängen zu einer Persönlichkeit von Weltruf emporgearbeitet. 48 Jahre stand er an der Spitze der Karlsbader Kurkapelle, Lanner und Strauss fast um ein halbes Jahrhundert überlebend. Am 9. August 1881 starb der verdienstvolle Mann; ihm war eine lohnende Künstlerlaufbahn und ein glückliches Familienleben beschieden. Corona Schröter, die mit so vielen Talenten gesegnete Künstlerin, ist am 23. August 1802 in Ilmenau gestorben. Vor kurzem hatte sich die Goethegesellschaft um ihr Grab versammelt, um die Erinnerung an ihren 100. Todestag zu feiern. Das von uns reproduzierte Bild befindet sich im Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Das Original ist von Corona Schröter selbst gemalt; leider sind die Farben des Gemäldes brüchig geworden. In Guben, wo dieser Liebling Goethes 1751 geboren ist, soll der Künstlerin ein Denkmal errichtet werden. Das Bild Wilhelm Rusts ist nach einer im Jahre 1884 aufgenommenen, uns von der Witwe des berühmten Thomaskantors freundlichst zur Verfügung gestellten und als sehr ähnlich bezeichneten Photographie hier wiedergegeben. Wir bringen es zur Erinnerung an den 80. Geburtstag (Rust ist am 15. August 1822 zu Dessau geboren und gestorben am 2. Mai 1892 in Leipzig) des besonders um die Herausgabe der Werke von J. S. Bach (Ausgabe der Bachgesellschaft) hochverdienten Mannes. Robert Hausmann, der ausgezeichnete Cellist und Mitglied des Joachim-Quartettes, dem er seit 1879 angehört, vollendete am 13. August d. J. sein 50. Lebensjahr. Das Motto dieses Heftes, von Meister Joachims Hand, stammt aus der Autographensammlung des Tonkünstlers Hugo Tomicich, der es uns zur Verfügung gestellt hat.



Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Digitized by Google



WILHELM WIEPRECHT
* 8. AUGUST 1802 † 4. AUGUST 1872

I. 22

Digitized by Google



BENJAMIN BILSE
† 13. JULI 1902

I. 22

Digitized by Google



∗ 7. AUGUST 1832

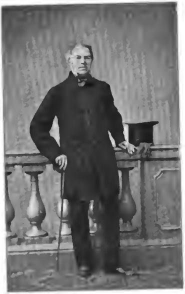
I. 22

Digitized by Google



† 16. JULI 1902

Digitized by Google



JOSEPH LABITZKY
* 4. JULI 1802

I. 22

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nikolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o

Digitized by Google



CORONA SCHRÖTER
† 23. AUGUST 1802

I. 22

Digitized by Google



WILHELM RUST
★ 15. AUGUST 1822

I. 22

Digitized by Google



Loescher & Petsch, Berlin phot.

ROBERT HAUSMANN
✶ 13. AUGUST 1852

I. 22

Digitized by Google

DIE MUSIK

Der Philosoph sucht einen Glauben,
der wahr genug ist für das Erwachen;
Der Künstler einen Glauben, welcher
schön genug ist für den Traum.

Paul Nikolaus Cossmann

I. SEPTEMBERHEFT 1902

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

KUNST UND MUSIK-WISSENSCHAFT

Von R. Breithaupt-Berlin

Das künstlerische und wissenschaftliche Getriebe unserer Zeit ist in musicis rebus ein derart kompliziertes geworden, dass nur noch die grösste Einseitigkeit einige Aussicht auf Erfolg zu haben scheint. Das Spezialisieren, das sich ursprünglich auf den Gebieten der exakten Wissenschaften als Notwendigkeit einstellte, hat auch die Musik mit in den Bereich seiner Wirkung gezogen. Wo früher die Begeisterung, eine jugendliche Schwärmerei, eine keusche Tiefe und reine Hingabe an die Kunst, die grosse Achtung und Liebe zu ihr herrschte, wo nur das einzige Streben alle verband, die Schönheit kennen zu lernen, und in ihr und mit ihr zu leben, sie zu empfinden und zu geniessen und in sich aufzunehmen und zu bewahren wie ein köstliches Gefäss, — hat jetzt ein spezielles Wissen in den Dingen der Musik Platz gegriffen, und es hat sich eine Sophistik und musikalische Dialektik gebildet, die nicht nur eigentümlich berührt, sondern auch grosse Gefahren in sich birgt.

Die Musik unterliegt denselben Metamorphosen wie jede andere Kunst. Die Kurve von dem Nullpunkte der absoluten Musik, von den tönenden Formen, den feinen Arabesken, von der objektiven Musik zum Subjektivismus Beethovens, von den ersten Ansätzen der „Musik als Ausdruck“, von dem schwärmerischen Gefühlsinhalte der romantischen Periode zur Stimmungsmusik, — und von da zur reflektierenden und charakerisierenden und schliesslich zu einer bewussten Reflexion sich erhebenden Kunstmusik, lässt sich graphisch genau fixieren. Es scheint dem Historiker der den Ideengehalt der Kunst mehr nach der Gefühlsseite hin ins Auge fasst, als ob sich an eine Schönheitsperiode notwendig eine mehr reflektierende Periode anschliesst. Es geht durch die Natur wie durch die Kunst ein geheimes Walten, und die grosse tiefe Schönheit in ihrer Vollendung und dem Ebenmass der Linien, in der Ruhe vornehmer und doch schlichter Erhabenheit, in der weisen Beschränkung und der massvollen Bescheidenheit, mit ihrem gesunden Humor, ihrer unendlichen, tiefen Weltanschauung, ihrer Abgeklärtheit, Keuschheit und reinen Kindesliebe, — in ihrer Barmherzigkeit, ihrer grossen Milde und jenem lindernden Trost, den sie dem Einzelnen wie ganzen Geschlechtern, der gesamten Menschheit von Ewig-

Digitized by Google

keit zu Ewigkeit zu teil werden lässt, — jene tiefe Schönheit kommt gleich den enormen Lichtkörpern im All, den Meteoren und Kometen, nur zu bestimmten Zeiten und nur wenige Male. Sie leuchtet und versorgt die Welt mit einer derartigen Fülle von Licht, dass den folgenden Perioden nichts weiter übrig bleibt, als eine mehr reflektierende Art der Kunstschöpfung und Kunstbetrachtung Raum zu geben. Dem Schönheitsgenie folgen die Geistesepigonen; denn sie können nicht anders, als wie die Motten dem Licht nachgehen, und das Wunderbare, Gewaltige sezieren. Dass die hohe Schönheit so sporadisch auftaucht, liegt wesentlich darin, dass eine Unsumme von Kraft und naturgewaltiger Anlage sich in einem Volke erst aufspeichern muss, um sie in einem genialen Gehirn auszulösen. Merkwürdig bleibt auch, dass sie nie Schule gemacht hat. Mozart, Beethoven, Brahms, zum Teil auch der unendlich tiefe, heute schon mit Unrecht zum alten Eisen geworfene Schumann, auch Chopin u. s. w., — sie alle blieben einsam. Wie die „Königin der Nacht" blüht die Schönheit gern im Dunkeln und schliesst ihre Blüte vor dem hellen Tag der Erkenntnis. In ihrem geheimen Wesen liegt es, sie will gefühlt sein, nicht aber verstanden werden. Allerdings ist der Verstand oft der goldene Schlüssel, der die Pforten aufschliesst, und zu dem schlafenden Dornröschen führt, — aber es ist ein eigentümlicher Zug grosser Kunst, dass das Höchste, ihre tiefste Schönheit oder Erhabenheit, keiner Vermittelung bedurfte, — sie wirkte und wirkt noch heute unmittelbar durch sich selbst. Goethes Satz:

„Dem Glücklichen Genie wird's kaum einmal gelingen,
„Sich durch Natur und Instinkt allein
„Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
„Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
„Der darf sich keinen Künstler nennen. —"

gilt nur mit Rücksicht auf die Produktion. Die Wirkung grosser Kunst ist eine allgemeine, sowohl den Künstler wie die Masse gleicherweise bewegende, untrügliche. In der absoluten Schönheit findet sich alles zusammen, und jenes unsagbare Etwas in ihr ist das gemeinsame Band zwischen Volksinstinkt und Kunst. Ein Volk kann äusserlich irren, kann sich täuschen, kann gehemmt werden und bedarf oft grosser Arbeit, um die ungeheure Distanz zwischen Kunstbildung und -unbildung zurückzulegen, aber sein Instinkt wird, wo es sich um dies eine Element handelt, selten den falschen Weg einschlagen. Sowie die Saiten, aus denen auch z. B. der reiche Schatz der Volkslieder in überwältigender Fülle strömt und klingt, angeschlagen werden, sowie die Volksseele bewegt wird, ist auch die Wirkung der Kunst gegeben. Es wäre müssig, für die Musik den Beweis antreten zu wollen. Es sei nur daran erinnert, dass der Erfolg von „Hänsel und Gretel" nicht auf der Bedeutung des Kunstwerkes beruht, sondern nur durch die starke Wirkung des volksmässigen, einfachen, schlichten Kinderliedes zu erklären

Digitized by Google

ist, — sowie dass die Kraft der nordischen, tschechischen, ungarischen, russischen, zum Teil auch der italienischen Musik in der anspruchslosen Tiefe und Originalität ihrer Liedformen und leichten, oft schwermütigen und reizvollen Tanzrhythmen, keineswegs aber in der Arbeit zu suchen ist.

In dem Umstande, dass das Grösste in der Musik weit mehr gefühlt als verstanden sein will, liegt, dass sie kaum gelehrt und schwerlich äusserlich erlernt werden kann. Das Höchste und Schönste an ihr, die Kunst an sich, das metaphysische Element, lässt sich nur intuitiv erfassen und gefühlsmässig gewinnen. Das, was gelehrt und gelernt werden kann, ist nur das Äussere, das Handwerk, die Mittel, die Form, das rein technische Können, — das Seelische lässt sich nur erlauschen.

Diese scharfe Trennung der Gefühlssphäre von der sich gern in Abstraktionen bewegenden rein geistigen Sphäre berücksichtigen unsere Akademieen, Kunstschulen, Konservatorien, und auch die Musikwissenschaft an den Hochschulen und Universitäten noch sehr wenig. Während die Kunstschulen noch heute an dem engen Begriff der „Kunst als Handwerk" kleben bleiben, ohne auch nur auf die Begriffe „Kunst als Ausdruck einer Persönlichkeit" und „Kunst als Ausdruck von etwas Unpersönlichem", — „Kunst als Ausdruck einer von allen Schlacken befreiten und losgelösten Seele", „Sphärische Kunst", im geringsten einzugehen, — verlegt auch die Musikwissenschaft auf den Universitäten leider ihren Schwerpunkt in abstrakte Darlegungen und in lange und tiefe theoretische Erörterungen, ohne zu bedenken, dass aus derartigen Traktaten, wie sie an den meisten Hochschulen bestehen, der künstlerischen Seite der Musik nur ein geringer Vorteil erwächst. Es soll die hohe Mission der Musikwissenschaft, mitzuhelfen an der grossen Kulturarbeit, und Stein um Stein zu dem grossen Bau der allgemeinen Kulturgeschichte zusammenzutragen, keineswegs geschmälert werden. Nur sollte man neben der rein abstrakten, mehr theoretischen Handhabung der Musik, neben der zur allgemeinen Kunstgeschichte gehörenden historischen Forschung, das Idealmoment gelten lassen, d. h. die Musik praktisch durchführen und durch den lebendigen Ton und durch den Klang auf das Gefühl einwirken, und so durch die Läuterung des Geschmackes jenes unendliche Gebiet erschliessen, in dessen Schoss — wie durch einen holden Zauber gefesselt — die harrende Schönheit ruht.

Gerade in der Musikpflege besteht zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit ein merklicher Unterschied. Die Hausmusik, der eigentliche Träger und Förderer der Kunst in der Vergangenheit, ist mehr und mehr verdrängt worden und hat sich fast verflüchtigt. Und doch lag und liegt in ihr die eigentliche Kraft der musikalischen Erziehung, Durchbildung und Veredelung des Geschmackes. Die Liebe zur Kunst, die Alle im kleinen, vertrauten Kreise vereinigte, der intime Raum, in dem sie meist aus-

Digitized by Google

geführt wurde, der heilige Eifer der Ausführungen und der feste Wille zum Genuss, — alles trug dazu bei, jenes Land zu erschliessen, wo die blaue Blume holder Schönheit still im Verborgenen blüht. Früher jubelte man, man spielte und jauchzte, man sang die Weisen eines Mozarts und Haydns, und lauschte andächtig den tiefen, weihevollen Offenbarungen Beethovens. Es waren stille und erhebende Familienfeiern, welche die alte Hausmusik darbot, — jetzt hat sich darin viel geändert. Die Musik hat sich aus dem kleinen, engen Raum hinaus in die grosse Öffentlichkeit begeben und dabei viel ihrer Reize eingebüsst. Diesem Vorgange liegen natürlich soziale Missstände zu grunde.

Der mehr und mehr um sich greifende Rückgang der Hausmusik ist aber nur ein Übel. Den zweiten Nachteil haben wir jener Kunst zu verdanken, die es für notwendig befand, sich mit der Welt in Wort und Schrift auseinanderzusetzen. Mit den „Gluckisten" und „Piccinisten" — auch schon vorher — begann der Kampf, und seitdem bis zu Wagner hinauf hat die Musik mehr und mehr sich zu den rein geistigen Ingredienzen im Ausdruck gewandt. Die Programmatiker als die Extremen thaten den grossen Schritt, durch Unterlage eines Programms sich zunächst an den Verstand zu wenden, und von dem Laien zu verlangen, sich zu ihnen und ihren schweren und tiefsinnigen Problemen hinaufzubemühen. Es ertönte der Schlachtruf l'art pour l'art, — und die Prinzipe platzten heftig aufeinander. Das eine, das da sagte: „Das Schönheitsverständnis will errungen und erarbeitet werden; es muss studiert werden;" der Genuss wurde von dem bestimmten Wissen eines einzelnen Motives oder Themas, eines bestimmten Vorwurfes oder Vorganges etc. abhängig gemacht — trat dem anderen schroff gegenüber, das seit Jahrhunderten in stiller Bescheidenheit meint: „Die Schönheit wirkt durch sich und nur durch sich, ohne irgend ein fremdes Dazuthun." Sie kommt ungerufen, von selbst zu dem Menschen, — nicht umgekehrt. Da die Geisteskräfte leichter als das Kunstgefühl zu beeinflussen und zu entwickeln sind, so überwiegt leider heute das erste Prinzip, und wir befinden uns in einer Zeit, in der die Verstandes-Hilfsmittel, der thematische Leitfaden, die Analyse, der Opernführer u. s. w. völlig die Herrschaft an sich gerissen haben. Ein Bedürfnis liegt keineswegs vor, man füttert die Massen und legt ihre besten Kräfte — ihre Gefühlssphäre — brach. Hat die Kunst es denn nötig, von sich reden zu machen? Muss die Musik wirklich ihren Wert durch eine, je breitere, desto bessere Erläuterung öffentlich darthun, und durch eine Etiquette ihre Qualitäten dokumentieren? Die Wirkung ist auch nicht ausgeblieben. Der Geschmack, das Feingefühl für das wirklich Echte hat sich merklich veräusserlicht statt vertieft. Gleichzeitig mit der Verflachung des Geschmacksgefühls hat die Rezeptionsfähigkeit des Einzelindividuums qualitativ — quantitativ hat sie sich ins Ungeheure gesteigert — bedeu-

Digitized by Google

tend nachgelassen. Auch hier tragen die schwierigen sozialen Verhältnisse einen guten Teil der Schuld, — doch lässt die grosse Massenproduktion, die Fülle von Konzerten mit ihren Riesenprogrammen eine wahre Befriedigung nur selten zu.

Dabei sei auch der Umstand scharf beleuchtet, dass in der Reproduktion dass Äussere auf Kosten des tieferen Gehaltes und des inneren Wertes des Kunstwerkes in erschreckender Weise zugenommen hat. Im Vordergrunde des Interesses steht nur noch die Interpretation, nicht aber das Kunstwerk, und die Schönheit, das Charakteristische in demselben wird nur von wenigen Erlesenen als die Hauptsache betrachtet. Die Exekution durch diesen Sänger oder jene Sängerin, durch diesen Pultvirtuosen oder jenen Beethovenspieler reisst alle wie im Taumel mit sich fort, und die verschiedenen Auffassungen sind fast eine gleiche Krankheit wie die oft zu beobachtende, und bei den ersten Klängen eintretende eigentümliche Hysterie gewisser Chopin- und Wagnerschwärmer. Nur die Besten haben den Mut und den Charakter darüber hinweg zu sehen, und in stiller Resignation demgegenüber sich allein an die Schönheit der Idee zu halten.

Hier sollte die Musikwissenschaft und die Musikpflege an unseren ersten Bildungsstätten einsetzen und umbildend fördern. Die Aufgabe der Musikwissenschaft sollte neben der abstrakten Handhabung der rein historischen Seite der Kunst hauptsächlich in der Vermittlung und Veranschaulichung der Kunstwerke selbst beruhen. Sie sollte das Leben unserer grossen Künstler nicht nur erforschen und ihre äussere und innere Entwicklung beleuchten, sondern auch die Kunstwerke aller Zeiten und aller Nationen einer praktischen Durchführung unterwerfen.

Es wird an den deutschen Universitäten*) meist gelesen: „Musikgeschichte Teil I und II", „Harmonielehre" und „Formenlehre" als Grundvorlesungen, daneben eine Menge von Spezialvorlesungen, die alle Gebiete der Kunst von den Griechen, der Kirchenmusik, der italienisch-katholischen Blüteperiode, von der holländischen Musik, von Bach bis zu Beethoven und Wagner hinauf umspannen, und auch hier und da das Volkslied und das Kunstlied eingehender und besonders behandeln. Aber nur wenige Universitäten genügen den Anforderungen, die zunächst in der gediegenen Vorführung der Kunstwerke selber liegen. Das ist sehr bedauerlich. Es sind ja einige Ansätze vorhanden, die Lücken in der Kunstübung auszufüllen, aber die strikte Einführung und Durchführung von Kunstseminaren, von musikalischen Übungen im Atelierstil, ist bislang aus unbegreiflichen Gründen noch nicht erfolgt. Herrn Prof. Dr. Riemann

*) cf. das Verzeichnis der Vorlesungen über Musik an den deutschen Universitäten 1901/2 in der „Musik", 1. Oktoberheft 1901 pag. 90 und 91.

Digitized by Google

in Leipzig gebührt das unstreitige Verdienst, seit langem immer wieder und wieder nach dieser Richtung seine Stimme erhoben zu haben. In Wort und Schrift hat er die Bedeutung der Musikwissenschaft durchzusetzen versucht, und für sie dieselbe Berechtigung zu schaffen sich bemüht, wie sie manche unbedeutenderen Disziplinen seit langem besitzen. Seiner Idee, die Musikwissenschaften unter die Sprachwissenschaften zu subsumieren, eine Musikphilologie auf grosser und breiter Basis zu begründen, ist jedoch nur dann zuzustimmen, wenn mit ihr die Exegese im künstlerischen Sinne verbunden ist. Theoretisch ist er nach seinen, von rein wissenschaftlicher Seite aus vorzüglichen Phrasierungsausgaben unserer Klassiker, sowie nach seinem letzten Hauptwerke zu urteilen, („Geschichte der Musik seit Beethoven" 1800 bis 1900, § 7 S. 91 ff.) auf einem für die Kunst erspriesslichen Wege, aber nach der praktisch künstlerischen Seite lässt auch Leipzig viel zu wünschen übrig, wenn auch letzthin durch die Errichtung eines „Collegium musicum" schon manches befruchtende Korn ausgesäet ist. Auch Berlin*) hat infolge seines rührigen Dozenten Max Friedländer grosse Vorteile aufzuweisen. Aber das alles sind Anfänge. Dass man in massgehenden Kreisen von einer gründlichen Reform im künstlerischen Sinne überzeugt ist, beweist der Bruch mit der alten Tradition und die Schaffung von Meisterateliers für das Klavierspiel an den Kunstinstituten zu Leipzig und Wien. Man sieht ein, dass das alte Klassensystem, wonach der Schüler von Klasse zu Klasse versetzt wird, wie das Kursensystem, wonach der Schüler innerhalb einer und derselben Klasse bei einem und demselben Lehrer den ganzen Kursus seiner Ausbildung durchmacht, nicht mehr genügen. Das erstere System hat den Nachteil einer mangelnden Einheit in der Ausbildung, d. h. der Schüler geht von Hand zu Hand, von Methode zu Methode, und kommt selten auf den individuellen Punkt, d. h. zu sich selber. Die zweite, in Deutschland allgemein verbreitete Art, leidet unter der Starrheit, keinen Lehrer selber wählen zu dürfen, sowie unter der Unmöglichkeit, aus einem Kurse auszutreten und den Lehrer zu wechseln. Wenn man die alte Idee Liszts wieder aufgreift und bemüht ist, die Ausübung der Kunst in den Vordergrund der Erziehung zu stellen, und durch mustergültige und als Vorbild dienende Aufführungen der Kunstwerke selbst bildend zu wirken, so kann das von künstlerischem Standpunkte nur gebilligt werden, mögen auch schwerwiegende pädagogische Einwände ihre Geltung behalten.

Die Musikpflege an den Universitäten lässt also für die Kunstübung, für die Erziehung und Bildung eines feinen, geläuterten Geschmackes und Schönheitsgefühls trotz der erwähnten Anfänge noch

*) cf. auch die Thätigkeit Prof. Dr. Richard Sternfelds und seine Vorträge im Richard Wagner-Verein.

Digitized by Google

manchen Wunsch offen. Das vom Katheder verkündete Wort, die abstrakte Auslassung, die logische Gruppierung und die geistreichste Darstellung allein ohne den sie begleitenden Klang, ohne die lebendige Vorführung des durch sie vorbereiteten Kunstwerkes ist in der Wirkung von dem, durch die innige Verbindung mit dem blühenden Ton hergestellten Resultate sicherlich verschieden. Der Ton und der Klang sind die Elemente, die, weil unmittelbar auf das Gemüt wirkend, sofort verstanden werden, indes Worte immer Worte bleiben, und die interessanteste, tiefgründigste und geistreichste Auseinandersetzung z. B. von Beethovens Sonaten ohne die Ausführung derselben schliesslich nur interessant, tiefgründig und geistreich bleibt. Will man Einfluss gewinnen auf die Volksseele, will man der Musik den grössten Dienst erweisen, der ihr je erwiesen werden könnte, will man die Analysen, Leitfäden, Erklärungen und Erläuterungen, Anmerkungen, Opernbücher und Führer wenn nicht beseitigen, so doch auf das Notwendigste beschränken, und damit die Sucht, Musik zu verstehen, und die Vielwisserei in musikalischen Dingen über Bord werfen, so greife man zur lebendigen Darstellung durch Ton und Klang, und man wird vieles erreichen. Dann hätte die Musikwissenschaft ihre höchste Aufgabe erfüllt, Herold der vollendeten Schönheit zu sein.

Dabei soll aber nicht etwa die geschichtliche Entwickelung weniger betont werden; im Gegenteil, man kann nie genügend auf das Prinzip der Entwickelung aufmerksam machen. Nur ein eingehendes Studium der Geschichte und ein intimes Verfolgen des Entwickelungsprozesses der Musik, die Kenntnis der mannigfachsten Wandlungen, Verschiebungen, Verzweigungen ermöglichen ein wirklich tiefes Eindringen in die Kunstzustände einer Zeit. Man sollte die seiner Zeit in den neunziger Jahren von Professor Kretzschmar in Leipzig aufgestellte Idee, deren Durchführung leider nach einer vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus geringen, fünfjährigen Dauer aus unbegreiflichen, nicht sachlichen Gründen abgebrochen wurde, wieder aufgreifen. Kretzschmar war auf dem besten Wege, durch die Begründung historischer Konzerte, die Musik entwickelungsgemäss zu behandeln. Hier lag der Anfang einer gesunden Bewegung, die leider an sonderbaren Verhältnissen scheiterte. Es besteht noch heute für uns die Aufgabe, dieses sein Streben zu verwirklichen; denn ein echtes Stilgefühl lässt sich nur durch ein gründliches Studium der Kunstwerke in ihrer ständigen Verwandtschaft und Fühlung mit der Vergangenheit erreichen. So wäre es für die Universitäten angebracht, auf die historische Entwickelung der Formen umfassender als bisher — d. h. praktischer — einzugeben. Die Liedformen sind besonders zu beachten, das Volkslied möge ein gerechtere Würdigung erfahren. Vor allem das Nationale in der Musik eines Volkes dürfte von grossem Wert sein. Hier sind schon manche gute Ansätze vorhanden:

Digitized by Google

die arabische Musik, die mexikanischen Tänze, die indischen Volksmelodieen, die russischen Steppenweisen, auch die indischen Gesänge sind zum Teil gesammelt oder finden sich in der Verarbeitung in den Kunstwerken selbst. Die Kirchenmusik wie überhaupt die ältere Vokal- und Instrumentalmusik, und besonders die Kammermusik sollte vor allem in den Kreis der geschmackserziehlichen Mittel aufgenommen werden. Auf Bach besonders hinzuweisen, darf man wohl füglich unterlassen. Er hat, Gott sei Dank, als Erzieher grössten Stiles schon festen Fuss gefasst, und er wird auch in der Zukunft unser tägliches Brot bleiben. An die grossen Formen, die Sonaten und symphonischen Formen, sowie die symphonischen Dichtungen, ferner auf die Entwickelung der Ouvertüre und der Oper ist weit gründlicher und mit grösseren Mitteln heranzutreten. Auf eins sei besonders aufmerksam gemacht, und hier eine durchgreifende Änderung auch den Kunstinstituten dringend zu empfehlen: Die Instrumentationslehre. Sie wird durchweg zu theoretisch gehalten. Sie hegeht fast ständig den Fehler, das Äusserliche auf Kosten eines tieferen Erfassens vom Wesen der Instrumente zu betonen. Es ist vollkommen ohne Bedeutung — weil selbstverständlich — zu sagen: die B-Trompete steht einen Ganzton, oder das Es-Horn eine grosse Sexte tiefer. Das Schwergewicht in der Instrumentation liegt in etwas ganz anderem. Den Timbre, die Klangfülle, den Zauber der einzelnen Register, die Nachteile bestimmter Lagen, also die gesamte Individualität eines Instruments mit allen seinen Vorzügen und Fehlern durch den blühenden Klang zu erfassen, und aus der Erkenntnis des individuellen Klanges heraus die Instrumente miteinander zu verbinden, die Farben auf der Palette zu mischen, das ist dasjenige Moment, das überall zum Durchbruch kommen sollte. Nur die Praxis ist hier von Wert, und die Übung würde bald ihre Früchte zeigen. Wenn man z. B. wüsste, wie nur ein ganz geringer Bruchteil unserer überreichen Klavierkompositionen wirklich klaviermässig, d. h. dem innersten Wesen des Instrumentes gemäss, gesetzt ist, so würde man auch hierin mehr Zurückhaltung üben und einen vertrauteren Umgang mit dem Instrumente suchen.

Unerlässlich ist auch die Einführung des Partiturspieles; denn nur ein lebensvolles Spiel aus der Partitur kann die gewünschte Wirkung erzielen. Man darf der Überzeugung leben, dass unsere grossen Kapellmeister und Partiturspieler, ein Nikisch, Weingartner, Strauss, Mottl, Fischer u.s.w. sofort in die Bresche springen würden und wohl schwerlich über einen Mangel an Zuspruch in den Kollegien zu klagen hätten. Sodann sei auf ein Gebiet verwiesen, das meines Erachtens von äusserster Wichtigkeit erscheint, weil das Fundament der Harmonielehre bildend: Die Lehre vom Schall. Hier ist gleichfalls wieder den Kunstinstituten der Vorwurf nicht zu ersparen, dass sie fast ohne Ausnahme noch

Digitized by Google

heute die Akustik und die grundlegenden Prinzipien eines Helmholtz, v. Oettingen u.s.w. nicht nur nicht beachten, sondern überhaupt keinen Wert beizumessen pflegen. Und dabei besteht z. B. zwischen dem Klangvorstellungsvermögen, dem Verwandtschaftsverhältnis der Tonarten, den modulatorischen Feinheiten und den akustischen Gesetzen ein derartiger Kausalnexus, dass es fast als ein Experiment erscheint, das Eine ohne die Grundlage des Anderen aushauen zu wollen.

Man mag die Einwendung erheben, dass einer Gründung von musikalischen Ateliers an den Universitäten grosse Schwierigkeiten im Wege ständen, aber dem ist nicht so. Die finanziellen Hemmnisse würden durch die grosse Opferwilligkeit der zahlreichen Gönner der Musik, durch die mannigfach bestehenden und zu erwartenden Stiftungen und Zuwendungen, oder durch den Staat selbst leicht beseitigt werden, zumal die Kosten sich nicht allzu hoch belaufen. Die übrigen Hindernisse sind geringer Natur; denn jede Universität verfügt über diejenigen Mittel, die zur Erreichung des genannten Zieles erforderlich sind, und kann die fehlenden leicht ersetzen.

Die Vokalmusik wird ja bereits verwirklicht, da jede auch die kleinste Universität über Chöre verfügt, die häufig, wie z. B. der „Paulus" in Leipzig, von hoher künstlerischer Bedeutung sind. Anders verhält es sich mit der Instrumentalmusik; doch lässt sich hier manches, in grossen Städten alles erreichen. Der Bildung eines eigenen oder der direkten Verbindung mit einem bereits bestehenden Orchester steht fast nichts im Wege, zumal die alte Verlagsfirma Breitkopf & Härtel durch die Herausgabe der sogenannten Hausmusik, d. h. von Arrangements von Orchesterwerken in kleiner Quartettbesetzung, in dankenswerter Weise ihrerseits vorgearbeitet hat. Jedenfalls würde die Bildung einer gediegenen Quartettvereinigung nur geringen Schwierigkeiten begegnen. Bedenken sind nur auf dem Gebiete der Soloinstrumente, die eine reife Technik voraussetzen: Gesang, Geige und Klavier, zu erwarten. Doch genügte hier ein Hinweis auf die noch heute alles überragende Gestalt Liszts und auf seine grosse Opferwilligkeit, um von neuem den alten Geist in unserer ausübenden Künstlerschaft zu wecken, ohne auf ihre Verpflichtung der Kunst gegenüber hinweisen zu brauchen. Ich bin überzeugt, kein einziger unter unseren Künstlern und Künstlerinnen, mit denen sich die Musikwissenschaft zwecks mustergültiger Vorführung unserer herrlichen Kunstwerke an den deutschen Universitäten in Verbindung setzen würden, würde sich weigern, den an sie einmal ergangenen und sie nur ehrenden Rufe zu folgen, um diejenigen Kunstwirkungen zu ermöglichen, die zur tiefen „Gefühlserkenntnis" der Schönheit die unmittelbare Voraussetzung bilden, und die Volksseele vertiefen und veredeln.

Man darf der Überzeugung leben, dass diese Anschauungen, deren Wichtigkeit nicht bestritten werden kann, und die in Hamburg für das

Digitized by Google

Gebiet der Malerei und Plastik durch Prof. Lichtwark (cf. den Kunsterziehungstag zu Dresden und dessen Ergebnisse!) mit grossem Erfolge bereits durchgeführt sind, weitere Berücksichtigung finden. Ebenfalls sollte man nicht zögern, auch auf den höheren Schulen — wenigstens in beschränktem Umfange — die Kunstübung praktisch und fakultativ in den Lehrplan aufzunehmen. Nur so, wenn man den Hebel bei der Blüte der Jugend ansetzt, würde sich allmählich die Kluft zwischen Kunst und Kritik, zwischen Künstler und Masse verringern, und das Ideal erreicht werden, reiner Schönheit leben zu dürfen.



Digitized by Google

ECHO UND NARZISS

GLUCKS LETZTE OPER

Von Julien Tiersot-Paris

übersetzt von Theobald Rehbaum

Schluss

Kehren wir zu den Aufführungen des Werkes zurück. Wir hatten sie nach den drei ersten verlassen, mit welchen der Misserfolg offen erklärt war. In der That erlebte Echo und Narziss bei seinem ersten Erscheinen nur zwölf Aufführungen*).

Man versuchte die Neueinstudierung im folgenden Jahre, aber zunächst wollte man den ganzen Aufbau des Werkes beträchtlich verändern. Gluck, von Paris fern, wirkte hierbei nicht persönlich mit, aber er billigte diese Idee und betraute mit deren Ausführung seinen alten Kampfgenossen, seinen ersten französischen Mitarbeiter, den Justiz-Amtmann du Roullet, auf dessen Erfahrung er vertraute und dem er ganz freie Hand liess. Dieser unternahm es also, das Libretto durch einige einfache Umwandelungen der Scenen zu verbessern. Einer der Fehler des Librettisten war der gewesen, den Amor überall an der Handlung teilnehmen zu lassen, dessen Rolle er in dem Vorwort zum Libretto folgendermassen rechtfertigt:

„Amor ist die Triebfeder der ganzen Handlung. Man musste einem Gott den anderen gegenüberstellen; aber er fällt nicht am Schluss aus den Wolken um die Schwierigkeiten zu lösen, er erscheint schon von Anfang an. Wenn er den Knoten schürzt, so löst er ihn auch wieder; er geht aber nicht an die Lösung, ohne sie vorbereitet zu haben. Sein Auftreten ist natürlich isoliert und geheimnisvoll, er kann nur zu Anfang der Akte erscheinen, falls er nicht dazu einen flüchtigen Moment zwischen zwei Scenen benutzt. Wir haben darin einen Vorteil zu finden geglaubt, dass die Tänze, die er gestattet oder anordnet, weil sie die Personen des Dramas weder zum Zeugen noch zum Gegenstand haben und indem sie deren Bethätigungen weder stören noch unterbrechen, das Interesse nicht vermindern können. Wenn diese Tänze auch nicht gerade zur Handlung beitragen, so dienen sie doch wenigstens zur Weiterentwickelung derselben; Amor liefert ebensoviel Mittel um sie zu leiten, als Triebfedern um sie in Gang zu halten.“**)

---

*) Th. De Lajarte, Bibliothèque musicale de l'Opéra, Katalog, I, 312.

**) Echo et Narcisse, opéra en trois actes. Vorbericht, II, III.

Dies waren wohl die Gründe eines Hofpoeten, aber nicht die eines Fachmannes. Denn der Amor des Barons von Tschudi war in der That nur ein Deus ex machina, der aber, statt nur bei der Katastrophe zu erscheinen, schon zu Anfang des Stückes auftrat. Du Roullet verwies diese Persönlichkeit gänzlich in einen Prolog, den er aus verschiedenen im Drama verstreuten Scenen bildete. Er führte auch noch einige andere scenische Änderungen ein, ohne dass, wie es scheint, die Musik darunter sonderlich zu leiden hatte. Die Proben leitete er in dem nämlichen despotischen Sinn, wie er ihm zweifellos von Gluck eingeflösst war. Er verteilte die Rollen nach seinem Gutdünken, indem er Mlle. Beaumesnil endgültig die der Echo abnahm, um sie Mlle. Laguerre*) zu geben. Er verband ein Quartett mit der Handlung, das zuerst von den Sängerinnen „auf der Vorderbühne fächerartig aufgestellt" gesungen worden war und das durch diese neue scenische Anordnung an Interesse gewann.**) Er entzog Francœur die Direktion, um sie Rey, dem Hilfs-Musikdirektor, anzuvertrauen, was wieder zu neuen Streitigkeiten Veranlassung gab, denn Francœur beklagte sich bitter und schrieb an Gluck und an Tschudi. Dieser, wie es oft in verzweifelten Lagen vorkommt, hatte im voraus auf den Kampf verzichtet. In folgenden Ausdrücken antwortete er Francœur in einem Briefe „an die Herrn Musiker des ersten Orchesters Europas", den nach der Vorstellung eins der Gluck am feindlichsten gesinnten Blätter veröffentlichte:

„Nachdem ich, mein Herr, die unwürdige Art, mit der man bei ihrer Wiederaufnahme Echo und Narziss unterdrücken wollte, erfahren hatte, habe ich mich nicht mehr entschliessen können, weder in die Probe noch in die Aufführung zu gehen, um nicht Zeuge einer Hinrichtung sein zu müssen, zu der man das letzte Meisterwerk des unsterblichen Gluck verdammt hat. Aber ich habe erfahren, mein Herr, das ebensowohl gestern als heut das Orchester unter ihrer Leitung Wunder vollbracht hat, und dass niemals die Musik dieser Oper mit soviel Sorgfalt, Schattierung und Feinfühligkeit wiedergegeben worden ist." ***)

In einem ähnlich trostlosen Ton wandte sich Francœur an den Meister:

„Sie haben meinen Eifer genügend kennen gelernt, um von meiner Freundschaft für Sie und meiner Bewunderung für Ihre Talente überzeugt zu sein; Sie wissen auch, wie viele Feinde mir die Anhänglichkeit, die ich Ihnen gewidmet habe, gemacht hat ... Aber Herr Justiz-Amtmann du Roullet hat für die Neueinstudierung von Echo und Narziss kein Ver-

*) Correspondance secrète, X, 92, den 29. Juli 1780.

**) Mercure de France, August 1780, 132.

***) Journal de Monsieur, September 1780.

Digitized by Google

trauen zu mir; er chikaniert mich wegen der Tempi und beabsichtigt alle zu ändern, die Sie vorgeschrieben haben. Aber ich werde nicht nachgeben, da ich glaube (nach Ihren Angaben) im Recht zu sein. Überhaupt halte ich in dieser Hinsicht meine Kenntnisse für den seinen überlegen u. s. w.*).

Gluck antwortete mit gütigen Worten, sich beklagend, dass seine Feinde ihm böswillige Absichten unterschöben, die er nicht hätte. Übrigens hatte schon längst die Wiederholung stattgefunden, als seine Antwort in Paris ankam.**) Doch darf man wohl glauben, dass er an diesem bösen Streich gegen den Kapellmeister, der ihm zur Seite alle seine Meisterwerke geleitet hatte, nicht ganz unschuldig war; Francœur scheint sogar in der stets brennenden Frage der Tempi achtungsvoller für das Werk gewesen zu sein als der Mann, dem der Musiker freie Hand gelassen hatte. Man liest in der That im Bericht des Mercure: „Man hat in allen Gesangstücken der Rolle der Echo das Tempo getrieben, was leichter zu machen war als die Einförmigkeit derselben zu verbergen."***) Eine sehr treffende Bemerkung, denn man weiss sehr gut, dass man durch Tempobeschleunigung den Eindruck der Länge nicht vermindern kann. Sei es aber wie es sei, Rey leitete die Aufführung, durch die er sich die warmen Lobsprüche des Journal de Paris zuzog, während der Mercure, ohne eigentlich diese ihm streitig zu machen, sein Bedauern ausdrückt, dass der Chef seinem Stellvertreter geopfert worden war.†)

Die erste Aufführung dieser Neueinstudierung fand am 8. Aug. 1780 statt. Die Gluckisten waren dazu in Menge herbeigeeilt, und der Erfolg

*) Archive der Oper, Brief von Desnoiresterres veröffentlicht, 291.

**) Desnoiresterres, 293. Der Brief von Francœur an Gluck ist vom 4. August datiert; die Wiederholung fand am 8. statt, Glucks Antwort ist vom 20.

***) Mercure de France, August 1780, 131.

†) Journal de Paris, den 9. August 1780; Mercure, loc. cit. 136. Es folgt hier die Stelle über den Vorfall: „Wir können diesem Lob nur zustimmen und das grosse Verdienst des Herrn Rey bestätigen; aber wir glauben die gewiss ungewollte Nichterwähnung des Herrn Francœur durch den Berichterstatter wieder gut machen zu müssen. Gezwungen, kaum dass der Vorhang gefallen ist, den Artikel für den nächsten Tag zu schreiben, hat der Referent des Journal für die Oper nicht immer Zeit an alles zu denken, und unter diesen Umständen hat er auch nicht bedacht, dass es, wenn er Herrn Rey sein Recht werden liess und zugleich von den Gaben seines Chefs schwieg, einen Anschein von Parteilichkeit haben könnte, umsomehr als es bei den Besuchern der Oper offenkundig ist, dass auf besonderes Begehren des Bevollmächtigten des Herrn Gluck in Paris Herr Rey erwählt wurde, um Herrn Francœur in den Vorstellungen von Echo zu ersetzen. Wir wollen nicht auf die kleinen Streitigkeiten der dabei Interessierten eingehen, die einem oder dem andern Künstler den Vorzug geben; aber die Pflicht eines jeden Publizisten, der zum Publikum spricht, ist es, niemals zu dulden, dass ein in seinem Amt so vortrefflicher Mann wie Herr Francœur persönlichen Rücksichten geopfert werde.

Digitized by Google

schien durchzudringen. Man spendete der lebhaften Arie des Narziss: „O combats, ô désordre extrême“, die bei den früheren Aufführungen nicht beachtet worden war, warmen Beifall; der Schlusschor: „Le Dieu de Paphos et de Gnide“ wurde mit solcher Begeisterung aufgenommen, dass er wiederholt werden musste. Zwar verursachte dies Da capo einigen Lärm, denn es war das erste Mal, dass dergleichen in der Oper vorkam. Die wirklichen Kenner mussten zugeben, dass die Musik schön und Glucks wahrhaft würdig war. Aber es ist nicht weniger wahr, dass die Vorstellung flau war; die Piccinisten verfehlten nicht, von den Schwächen des Werks, über die ihre Zeitungen herfielen, Nutzen zu ziehen. Kurz gesagt, diese Neueinstudierung war noch fruchtloser als die ersten Aufführungen. Die Einnahme am 8. August betrug nur 1913 Livres 36 Sous; in der 5. und 6. Wiederholung fiel sie auf 689 L. 9. S. und 692 L. 1 S. herab. Nach der 9. wurde Echo und Narziss abermals abgesetzt.*)

---

*) Th. de Lajarte, Bib. de l'Opéra. Es folgen einige Auszüge aus Zeitungen betreffs dieser Wiederholung. Das Journal de Paris (9. August 1780) spricht von einem „bemerkenswerten Erfolg“, und dass von allen Werken Glucks Echo und Narziss von ihm mit dem meisten Gesang ausgestattet wäre. Der Mercure (August 1780, S. 132 u. s. w.), dem wir schon einige Berichte entlehnt haben, erklärt: „Trotz aller Mühe, die sich der Verfasser gegeben hat, und für die wir ihm natürlich Dank wissen müssen, ist sein Werk immer noch trübselig und kalt, weil — um uns der schon einmal angewandten Ausdrücke zu bedienen — bei einem total verfehlten Werk alle geistigen Bemühungen fruchtlos sind.“ Er lobt die vom Publikum applaudierten Musikstücke, die Arie des Narziss als wahrhaft eines grossen Meisters würdig, und den Darsteller desselben, Lainez, „dessen Talente wir gern ermutigen, weil er gelehrig und bescheiden ist,“ und er protestiert eifrig gegen das da capo der Hymne an Amor, indem er sagt, dass, „wenn dieser Missbrauch geduldet wird, daraus grosse Unzulässigkeiten hervorgehen können“, ebenso in Betracht „der Würde dieses Theaters“ als aus andern Gründen einer geordneten Praxis. Die Correspondance littéraire von Grimm, wo wir beim Erscheinen von Echo und Narziss kein Wort darüber gefunden hatten, widmet ihr (August 1780) einen Artikel, in welchem sie, nachdem sie von den Umänderungen gesprochen hatte, sagt: „Die Oper hat dadurch zweifellos einen einfacheren und schnelleren Verlauf gewonnen; trotz aller Änderungen bleibt sie aber um nichts weniger trübselig und kalt. Dies ist der Hauptfehler des Stoffes, oder wenigstens der Behandlung desselben durch den Baron von Tschudi. Das einzige Musikstück der Oper, das uns alle Stimmen für sich zu gewinnen schien, ist die Hymne an den Amor: es wurde applaudiert, es wurde eifrig noch einmal verlangt; aber man weiss es den Darstellern wenig Dank, dass sie es wiederholten. Die würdigsten Stützen dieses Theaters sind der Meinung, dass ein solches Entgegenkommen für das Parterre die Würde der Königl. Akademie ernsthaft geschädigt hätte. Diesem verderbten Jahrhundert ist nichts mehr heilig.“ Führen wir noch einige Stellen aus den Mémoires secrets, XV, 257, den 9. August, an. „Der Herr Baron von Tschudi, Verfasser des Textes zu Echo und Narziss, hat mit Beihilfe des Herrn Justiz-Amtmanns du Roullet die Dichtung von neuem bearbeitet, und mit diesen Änderungen erschien das Werk gestern wieder. Man kann sagen, dass, wenn sie dem Verlauf der Handlung nicht schaden, sie dem Stoff nicht

Digitized by Google

Die Polemiken, die dieser Neueinstudierung folgten, gaben zu einem amtlichen Zwischenfall Veranlassung, der in den Archiven aufbewahrt und für die Sitten jener Epoche sehr bezeichnend ist. Es war ungefähr zur Zeit als Figaro es unternahm, das Journal inutile zu schreiben, worin, wie er sagte, „vorausgesetzt, dass ich weder von der Regierung, noch von der Religion, noch von der Politik, noch von der Moral, noch von den Beamten, noch von den angesehenen Leuten, noch von der Oper, noch von den anderen Schauspielen, noch von jemand, der irgend etwas vorstellt, rede, ich alles frei drucken lassen kann — unter der Aufsicht von zwei oder drei Censoren." Nun hatte ein gewisses Journal de Monsieur, das vielleicht weniger piccinistisch als anhänglich an die alten Traditionen der französischen Musik, in jedem Fall aber Gluck und seiner Richtung entschieden feindselig war, sich über Echo und Narziss mit solcher Schärfe ausgedrückt, dass die Verfasser sich darüber beim Minister beschwert hatten. Wegen der Merkwürdigkeit, mehr noch wegen der Seltenheit, folgen hier die hauptsächlichsten Stellen der Schmähschrift:

„Die Neueinstudierung von Echo und Narziss hat der Oper keinen glänzenderen Erfolg gebracht als den des vorigen Jahres ... Die Persönlichkeit der Echo ist unschicklich und ohne Interesse ... Die Veränderungen, die man angebracht hat, um den Beweis zu bringen, dass man Unrecht gethan hatte, die Vorgänge, die aus einem solchen Stoff sich ergeben

---

mehr Interesse hinzufügen ... Es war nicht nötig, die Klagen der Echo zu verlängern; ihre Monotonie würde noch ermüdender sein ohne den Reiz, den ihnen die rührende und empfindungsvolle Stimme des Fräulein la Guerre verleiht. Wenn man, statt dies Drama wie jetzt in vier Akte zu teilen, zwei daraus (nach dem Urteil des Publikums) gemacht hätte, so würden wir vielleicht ein gutes Werk mehr besitzen. Gewiss ist die Musik dieser Oper ebenso reich, ebenso ausdrucksvoll, wie die der andern Schöpfungen ihres berühmten Verfassers, aber sie ist so wenig abwechslungsreich, die Einförmigkeit der Rollen ist derart, dass die Mehrzahl der Arien, die die Bewunderung des Kenners erregen, auf das grosse Publikum nur eine sehr geringe Wirkung ausüben. Man muss davon einzelne Stücke ausnehmen, so z. B. die Hymne an den Amor, die da capo begehrt und eifrig applaudiert wurde." — Ausserdem brachte am Tag nach der letzten Aufführung (am 12. November) das Journal de Paris einen Brief, gezeichnet „Ein Abonnent", der dagegen protestiert, dass Echo und Narziss durchgefallen wäre, dass man sie nur wegen Dekorations-Schwierigkeiten zurückgezogen hätte, da „der hohe Aufbau der Maschinerien zu Echo und Narziss schwer zu handhaben wäre, dass das Werk jedenfalls die gleiche Anzahl Hörer bis zur letzten Vorstellung herbeigezogen hätte, die die zweiundzwanzigste war." Das heisst die Pille gut vergolden! Man bedenke: Dekorations-Schwierigkeiten als Hindernis bei einem Stück, das in allen Akten die nämliche Scenerie beibehielt! Was die Zahl von 22 Aufführungen betrifft, so hat Desnoiresterres die Absicht des Schreibers nicht verstanden, wenn er auf S. 297 seine Glaubwürdigkeit bestreitet, indem er sagt, dass bei der Wiederaufnahme Echo und Narziss nur neunmal gegeben wurde. Die Zahl aller Vorstellungen von der ersten an ist 22, — oder, wenn man Th. de Lajartes Ermittelungen Glauben schenken will, 21 (12 + 9).

Digitized by Google

mussten, zu verurteilen, haben unwiderleglich bewiesen, dass Beharrlichkeit und Hartnäckigkeit wohl einen geistvollen Mann zwingen können sich blosszustellen, aber ihm nicht Ersatz bieten für die Mittel, die Wahrheit, Geschmack, Kunst und Verstand heischen. Was nützt es alles? Wenn ein Werk einmal verfehlt ist, so sind alle Anstrengungen, die man macht um es auszubessern, es zu übertünchen, vollständig unnütz, besonders wenn sie tief einschneidend sind; und dies ist der Hauptfehler von Echo und Narziss.

Als im vorigen Jahre Mlle. Beaumesnil die Rolle dieser Nymphe inne hatte, versuchten die Freunde des Herrn Gluck und des Herrn Baron von T . . . y, des Verfassers des Libretto, zu verbreiten, dass das Spiel und die Stimme dieser Darstellerin die Hauptursachen des Misserfolgs der Oper gewesen wären. Nun hat diese Oper, neueinstudiert mit Änderungen, die verständig genug sind, um Lob zu verdienen, aber nicht glücklich genug, um auf der Bühne von Wirkung zu sein, gesungen von Mlle. Laguerre, deren verführerische Stimme alles was sie singt zu verschönern vermag, ausgeführt in schnelleren Tempi als den vom Komponisten zuerst angegebenen, noch geringeren Erfolg gehabt und ist dermassen missachtet worden, dass die Einnahme bis auf 400 Livres hinunter gegangen ist, was unerhört ist und nur auf der Possenbühne vorkommt."

Der Artikel bringt dann einen Vergleich zwischen Gluck und Piccini, „der sich mehr dem französischen Empfinden anpasst", und schliesst so:

„Die Excesse, die man sich im Théâtre Français erlaubt hat mit den neuen Dramen, die man statt der schönen Werke von Corneille und Racine einführen will, haben schon den Geschmack an unserer Nationalbühne verdorben. Herr Gluck macht mit mehr Genie als unsere Dramatiker an der Oper dieselben Verwüstungen; noch einige Jahre und unsere Akademie der Musik, der Werke und der Ausführenden beraubt, wird nur noch eine Wüste sein." *)

Man muss sagen, dass der Ton dieser Kritik, der in seiner ablehnenden Haltung noch höflich genug ist, jetzt nichts Verletzendes für einen Autor enthalten würde, da diese jetzt an ganz andere Angriffe gewöhnt sind! Aber vor der Revolution war dies anders, und wir werden sehen, wie der Minister, ohne sich allzusehr blosszustellen, auf die Klage der Verfasser von Echo und Narziss in einem ihnen günstigen Sinne zu

*) Journal de Monsieur, September 1780, S. 60 u. s. w. Es hat uns grosse Mühe gemacht, ein Exemplar von der Lieferung dieser Zeitschrift zu finden, die sehr selten geworden ist und deren Sammlungen meist sehr unvollständig sind. In den öffentlichen Bibliotheken in Paris ist kein einziges Exemplar vorhanden und erst in der Bibliothek zu Versailles konnte man uns eine vollständige Sammlung davon zeigen, dieselbe die Monsieur gehört hat, prächtig in roten Maroquin gebunden, mit Goldschnitt und seinem Wappen.

Digitized by Google

antworten weiss. Er berichtet zuerst darüber an die Administration der Oper. Die „Assemblée" vom 15. November antwortet ihm darauf in folgender kluger Weise:

„Das Komité beschränkt sich darauf, dem Minister zu antworten, dass man es für sehr gefährlich hält, einen Kampf zwischen den Journalisten und der Königl. Akademie der Musik zu eröffnen. Man glaubt, dass es klüger sein würde, wenn der Minister den Verf. des Journal de Monsieur zu sich kommen liesse, um ihm über die unschicklichen Bemerkungen, von denen der Artikel über Echo voll ist, Vorstellungen zu machen und ihm, wie auch den andern, zu untersagen, von der Oper vor der vierten Aufführung zu sprechen, auch überhaupt nur ganz kurz von der Wirkung zu berichten, die ein Werk auf das Publikum hervorgebracht hat."

Der Minister Amelot, zum Teil darauf eingehend, schrieb also am 1. Dezember an den Polizeileutnant Herrn Le Noir:

„Sowohl der Verfasser des Textes der Oper Echo und Narziss als auch der Herr Gluck, der Komponist derselben, haben sich schon vor einiger Zeit bei mir beschwert über die wenig massvollen Worte, deren sich der Verfasser des Journal de Monsieur in Betreff dieses Werkes bedient hat. Ich habe nicht umhin gekonnt, ihre Klagen begründet zu finden; jedoch habe ich mich dagegen gesträubt, dass sie in irgend einer Zeitschrift ihrem Missvergnügen Ausdruck gehen, da ich es für gefährlich halte, einen öffentlichen Streit zwischen den Journalisten und der Königl. Akademie der Musik zu beginnen. Ich habe aber geglaubt, für die Zukunft ihnen meinen Schutz versprechen zu müssen. Ich würde ihnen also sehr verbunden sein, wenn sie den Verfasser des Journal de Monsieur kommen liessen, ihm das Unrecht begreiflich machten, sich zu einer allzu gehässigen Kritik der Oper Echo und Narziss hinreissen zu lassen, und ihn wie auch die andern Journalisten, ganz besonders den Verfasser des Journal de Paris, zu verpflichten, in gemässigteren Ausdrücken von der Wirkung zu reden, die die neuen Opern auf das Publikum ausüben können, damit die Verfasser der Texte und der Musik nicht entmutigt werden und damit eine Bühne nicht in Misskredit gebracht wird, die unter dem besondern Schutz S. Majestät steht, die soviel Geld in Umlauf bringt und für deren Unterstützung und Gedeihen es so vieler vereinten Bemühungen bedarf." *)

Ein Unglücksfall, der sich kurz darauf ereignete, war die Veranlassung einer dritten Folge der Vorstellungen von Echo und Narziss, und brachte Glucks Werk seinen besten Erfolg. Am 8. Juni 1781 **) (man gab Glucks Orpheus) brach in der Oper Feuer aus. Man beeilte sich ein provisorisches Theater zu errichten, das von Porte St. Martin, welches, wie man weiss,

*) National-Archive, Stück von H. de Curzon, veröffentlicht in der Revue internationale de musique, 1898, 816.

**) Nicht am 15., wie Desnoiresterres sagt.

Digitized by Google

in sechsundachtzig Tagen erbaut wurde, und dessen Provisorium mebr als zwölf Jahre dauerte. Unterdessen gab die Oper ibre Vorstellungen in dem kleinen Saal der Menus-plaisirs du roi, auf dem Platz, wo jetzt das Konservatorium stebt. Nur Werke von kleinerem Umfang konnten in diesem engen Rahmen Platz finden; man begann mit dem Devin du village, dann gab man ein Schäferspiel, Myrtil et Lycoris. Zu dieser Zeit batte nun der Baron von Tschudi die Idee, eine Neuaufnahme von Echo und Narziss vorzuschlagen; im August richtete er folgende Denkschrift an den Minister Amelot:

MÉMOIRE

Der Verfasser des Textbuches von Echo und Narziss hat die Ehre, Sr. Excellenz dem Herrn Minister von Paris vorzuschlagen, die Oper Echo und Narziss im Menus-Theater wieder zur Aufführung zu bringen. Er stützt sich dabei auf folgende Gründe:

1. Die Musik dazu gehört zu dem Besten, was Gluck geschaffen hat.
2. Die eifersüchtige Erbitterung, die sie bei der Partei der Gegner hervorgerufen hatte, ist abgeschwächt und vergessen. Die Zeitungen werden es müde sein, damit wieder zu beginnen.
3. Die einzelnen Teile davon, die man im Konzert in den Tuilerien aufgeführt hat, haben den grössten Beifall gefunden, welcher Umstand beim Publikum das Verlangen nach Wiederholungen erwecken wird.
4. Die Ehre, die dem Werk durch den Stich desselben zu Teil wurde, da die Partitur bei Deslauriers in der Strasse des Prouvères gestochen ist und verkauft wird, wird auch das Publikum von der Wertschätzung des Werkes belehren.
5. Es ist von der Gattung und dem richtigen Umfang, wie sie für den Rahmen des Menus-Theaters passen, besonders wenn man das reizende Ballett beibehält, mit dem Herr Noverre es beendet hat.
6. Wenn es noch einiger Nachsicht bedürfte, so würde dies Not-Theater von (gewissermassen) geringerer Bedeutung mit einem andern Publikum dazu beitragen, um eine günstigere Aufnahme zu sichern.
7. Man weiss, dass die Wiederholungen desselben gerade nach der Vorstellung unterbrochen wurden, wo dies Werk am besten nachempfunden und am meisten applaudiert wurde und wo Mad. Saint-Huberti, welche die Verfasser für diese Wiederholungen gewünscht hatten, mit erlesener Kunst die zartesten und feinsten Schattierungen der naiven Rolle der Echo zur Wirkung gebracht hatte.
8. Es ist Thatsache, dass Hr. Gluck von der wenig günstigen Aufnahme, die diesem Werk zu Teil wurde, äusserst verletzt war, dass er zum Teil auf die Königl. Akademie der Musik die Schuld schiebt, und dass dieser Widerwille ihm den Wunsch zu arbeiten verleidet und

Digitized by Google

schwächt. Diese Wiederaufführung dürfte schmeichelhaft für ihn sein: sie könnte ihn veranlassen, seine Oper „Die Danaiden", ein wundervolles Ausstattungsstück, zu vollenden, und es ist nach den neuesten Nachrichten gewiss, dass er bei vollen Geisteskräften ist und dass er von einer zweiten Badekur in Baden auf ganze und vollkommene Heilung hoffen kann.*)

Dieses Bittschreiben wurde erhört und Echo und Narziss am 31. August wieder gegeben. Glucks Werk wurde diesmal günstig aufgenommen. „Da dies tragische Schäferspiel zuerst wenig Erfolg gehabt hat," schreiben die Mémoires secrets, „so war zu befürchten, dass der Abfall noch grösser sein würde. Glücklicherweise hat sich die Voraussagung des Ritter Gluck bewahrheitet. Er sagte beim Erscheinen dieses Werkes: „Kein Theater kann für Iphigenie in Aulis zu gross und für Echo und Narziss zu klein sein." In der That hat letzteres den entschiedensten Erfolg gehabt.**) Dieser Erfolg muss gross gewesen sein, denn wir hören sogar La Harpe selbst die Oper loben, wenn er sagt, „dass sie in einem kleinen Rahmen besser an ihrem Platz wäre."***)

Wie immer zu Ende des 18. Jahrhunderts, wo die Kulissenabenteuer einen so breiten Platz im öffentlichen Leben einnehmen, wird man sich nicht wundern, zu hören, dass der Erfolg dieser Wiederaufnahme durch eins derselben fast in Frage gestellt, ja sogar verhindert war. Während der notgedrungenen Verbannung der Oper in das Menustheater verlangten drei Sänger, Rousseau, Chéron und Lays, die mit ihrem Gehalt nicht zufrieden waren, eine Erhöhung desselben. Da ihr Verlangen zurückgewiesen wurde, so wussten sie nichts besseres zu thun, als einen Wagen zu nehmen und aus Frankreich zu flüchten. Die beiden ersten kamen ohne Hindernis über die Grenze, aber Lays wurde unterwegs arretiert und in das Gefängnis Fort-l'Evêque gesperrt. Er war dazu bestimmt, die Rolle des Cynirus zu singen, die Gros zuerst geschaffen hatte. Man liess ihn zur Vorstellung aus dem Gefängnis, „und er glänzte", sagt ein Berichterstatter, „in hervorragendster Weise. Nicht allein war seine Stimme für den Raum, in dem er sang, ausserordentlich geeignet, sondern sie bildete auch den glücklichsten Gegensatz zu der des Narziss. Ausserdem musste man ihn

---

*) National-Archive, publ. von H. de Curzon loc. cit. — Weder de Curzon, noch, was noch mehr überrascht, Th. de Lajarte, haben von dieser Wiederaufnahme im Menus-Theater Kenntnis gehabt. Der erstere glaubt, dass es bei der Absicht geblieben wäre, der andere scheint gar nichts davon zu wissen, denn er erwähnt davon nichts in seinem Katalog der Bibl. der Oper. — Dies Dokument macht uns mit einem neuen Vorkommnis bei den Aufführungen von Echo und Narziss bekannt, uns belehrend, dass die damals debütierende Mme. Saint Huberty die von Mlle. Beaumesnil geschaffene und dann bald von Mlle. La Guerre innegehabte Rolle gespielt hat.

**) Mémoires secrets, XVIII, 31, d. 9. Sept. 1781.

***) Correspondance littéraire, angeführt von Desnoiresterres, 316.

Digitized by Google

als Darsteller schätzen: Er hat Geschmack, Empfindung und besonders Eifer bezeugt, was wohl seinen Fehler vergessen machen wird."*)

Echo und Narziss wurde noch einmal 1806 auf die Scene gebracht, diesmal mit bedeutenden Strichen, die es auf zwei Akte kürzten. Diese letzten Umarbeitungen wurden von Beaunier und Berton ausgeführt. In dieser Form erlebte das Werk 1806 zwei Aufführungen, 1812 vier, 1813 drei und 1814 eine. Das war alles.**)

Später hatte man den Einfall, in den Orpheus zwei Stücke aus Echo und Narziss einzufügen, die Arie „O combats, ô désordre extrême" anstatt der Bravourarie am Ende des ersten Aktes, die schon zu Glucks Zeiten veraltet war, und den Chor „Le Dieu de Paphos et de Gnide", der an Stelle des Divertissements zum Finale diente. Diese beiden Stücke haben ihren Platz im Orpheus behalten seit den Aufführungen dieses Meisterwerks in der komischen Oper. Dies sind die einzigen Bruchstücke aus Echo und Narziss, die die jetzige Generation gehört hat.

Betrachten wir Glucks Werk, wie es uns jetzt nach dem Verlauf von einem und einem Vierteljahrhundert, im Verhältnis zu den übrigen Schöpfungen des Meisters erscheint.

Die erste Lebensbedingung für jedes dramatische Werk ist, dass es auf einem festen Grunde stehe, und dieser Grund ist in der Oper die Dichtung. Nun haben uns schon die Zeitgenossen gesagt, dass der schwache Punkt von Echo und Narziss in seinem literarischen Element läge, und wir haben keinen Grund, dies zu verneinen. Wir könnten sogar noch strenger sein, wir Modernen, die wir die Ergebnisse der Wissenschaft bei der Auslegung der Mythen kennen gelernt haben, indem wir bestätigen, welches absolute Missverstehen des Geistes der Sage bei der Ausarbeitung dieses Librettos gewaltet hat. Nichts ist übrig geblieben von der Poesie, die es enthält, weniger noch von dem tiefen und menschlichen Empfinden, das für jeden Einsichtigen hier durchblickt: nur die nackten Thatsachen sind in ihrer trockenen Äusserlichkeit in Scene gesetzt, meist noch ungeschickt dargestellt, und dies immer mit jener unechten Naivetät, die ein besonderes Kennzeichen der pseudo-mythologischen Kunst ist, die die französische Oper des 18. Jahrhunderts leider in Mode gebracht hatte.

In anbetracht des scenischen Aufbaues verdient das Werk auch kein Lob. Keine Handlung, kein Fortschreiten, alles geht in Mitteilungen, Träumereien und Klagen vor sich. Die Charaktere sind ohne Interesse, der des Narziss ist schwankend und unentschlossen, und der Schmerz der verlassenen Echo ist abgeschmackt.

*) Mémoires secrets, loc. cit.

**) Th. de Lajarte, Bib. de l'Opéra, I, 312.

Das einzige Lob, das man bewilligen könnte, käme der Form der Verse zu. Sie sind im allgemeinen den Opernversen überlegen. Manche haben eine wirkliche Grazie, eine Art von antikem Hauch, der, wenn der Vergleich mit diesem Namen nicht zu viel sagen will, das baldige Kommen André Cheniers schon ahnen lässt. Dies ist gut, und es ist schade, dass die andern Texte diese gute Eigenschaft nicht neben ihren sonstigen besassen. Aber leider kommen auf der Bühne die Vorzüge der Form erst in zweiter Linie: darum war auch Echo und Narziss, das keine anderen besass, nicht lebensfähig.

Gluck hat dem Werk eine Mitgabe von ähnlichem Wert hinzugefügt. In keiner seiner andern Opern zeigt sich die Musik in solcher Formvollendung. Man findet hier köstliche Stellen, zarte und feine Einzelheiten, die mitunter im Geist jene Eindrücke einer feinsinnigen Kunst, eines antiken, etwas konventionellen Empfindens, das aber voller Grazie ist, hervorrufen, wie sie in gewissen modernen französischen Werken: Die Trojaner, Philemon und Baucis, die Erinnyen vortrefflich verkörpert sind. Die Deklamation ist flüssiger, das Recitativ ist melodienreicher und verbindet sich natürlicher, ohne zu schroffe Übergänge, mit dem Gesang. Schon in der ersten Scene kann man sehen, mit welchem Ausdruck und Reiz die Nymphe Aglae, im Hain die Nymphen der Quellen und die Sylvanen versammelnd, während die Hörner und Oboen ihren Ausruf unterstützen, sich in diesen Versen äussert:

L'Amour, ce dieu charmant dont nous suivons les lois
Au fils du beau Céphise, en ce beau jour, enchaine
Echo, fille de l'Air, la Nymphe souveraine
De l'espace tranquille ombragé par nos bois.

Derselbe Geist antiker Poesie zeigt sich in der Kantilene, die Narziss singt, wenn er sein Spiegelbild in der Quelle betrachtet.

Noch lebhafter hat man den schwermütigen Eindruck dieser Hirtenpoesie, die bei den italienischen und französischen Dichtern des 18. Jahrhunderts beliebt war, in jener Arie, die Amor ursprünglich im 3. Akt sang:

Vallons secrets chers aux amants!
O vous, témoins de leur plainte touchante! ...

Überall im Werk finden sich Musikstücke von vollendetem Reiz. Da ist zuerst die Ouvertüre im Pastoral-Rhythmus, die, um Glucks eigenen Ausdruck zu gebrauchen, „die Zuhörer auf den Charakter der Handlung vorbereitet, die man seinen Augen vorführen will“, und die dies in vollkommenster Weise bewirkt. Es finden sich dort Echo-Effekte mit zwei Orchestern, die denen im Orpheus nachgebildet und auch nicht weniger poetisch sind, dann auch eine Violinfigur, die Beethoven in seiner Pastoral-Symphonie ebenfalls verwendet hat, im ganzen aber stets ein feines Natur-

Digitized by Google

empfinden. Reizend, poetisch und melodisch ist auch der Frauenchor, der den Prolog eröffnet und der ursprünglich den dritten Akt einleitete: „A l'ombre de ce bois épais." Gewisse Tänze erinnern an die in Armide; sie sind reizvoll und anziehend und doch nicht ohne eine gewisse Würde. Man kann noch ein Tanzstück für die Nymphen und Sylvanen anführen, das von ganz moderner Form zu sein scheint in seiner Abwechslung von anmutigen und rauhen Partieen, entsprechend den Persönlichkeiten, deren Tanz sie begleiten. Allerdings hat uns die Partitur andere Ballettstücke von viel weniger hohem Stil aufbewahrt, aber ihre Gegenwart kann uns nicht beirren, da die Zeitgenossen Sorge getragen haben uns zu berichten, dass diese Stücke nicht alle von Gluck sind. Man braucht kein grosser Kenner zu sein, um die einen von den andern unterscheiden zu können.

Übrigens hat Gluck selbst sich nicht davor gefürchtet, in den choreographischen Teil der Oper gewisse Abschnitte einzufügen, die seiner gewohnten höheren Inspiration nicht würdig scheinen. Man kann z. B. die Echtheit eines Tanzliedes des Amor „Amusez, sachez plaire, voltigez, doux Plaisirs" nicht bestreiten, von dem die Textworte stets im Libretto gestanden haben. Und doch kann man sich nicht gut erklären, welche rückschrittliche Anwandlung den grossen musikalischen Revolutionär ein solches Stück hat schreiben lassen, wo er auf die Verse: „Pour y lancer des flammes — j'ai des traits plus puissants" die Wörter flammes und traits mit Vokalisen eines veralteten, zu jeder Zeit schlechten Stils überladet, wie wenn er die Opernarien aus der Zeit Ludwigs XV., zu deren Verschwinden er ja so wirksam beigetragen hatte, hätte parodieren wollen.

Aber die Musik zu Echo und Narziss hat an gewissen Stellen ein Parfüm des 18. Jahrhunderts, das ausgesprochener ist als in sonst irgend einer der andern Kompositionen des Meisters. Wir haben davon den Beweis in der einfachen Thatsache, dass die Hymne an Amor: „Le Dieu de Paphos et de Gnide" von allen Stücken den unmittelbarsten und andauerndsten Erfolg gehabt hat. Es ist sicher, dass dieser Chor nichts von antikem Empfinden enthält: er besitzt die ganze Grazie, die jener Zeit, besser gesagt, einer schon damals vergangenen, eigentümlich war. Wenn Rameau wieder auferstanden wäre, so hätte er sich in dieser Nummer wiedererkannt und sie mit Freuden unterzeichnet!

Aber wir werden in den ausdrucksvollen Partieen des Werkes Besseres finden. Die Arien der Echo in grosser — in zu grosser Zahl — sind zumeist einfache Phrasen von höchst melodischem Ausdruck, mitunter in ihrer ungewohnten Freiheit von vollendeter Form. Die, welche sie in der Scene vor ihrem Tode singt, haben die zarte Empfindung der Arie des Pylades, sie sind sogar noch leidenschaftlicher, noch zärtlicher. Eine andere im 1. Akt: „Peut-être d'un injuste effroy — ma tendresse est alarmée" ist von reizvollem Ausdruck und zugleich von nicht gewöhnlichem Interesse

der Form mit ihrem Gesang von vier Zeilen, der dreimal wiederhoit wird, wie in drei Stropben von freier Form, wohei die dritte einen klagenden Ausdruck annimmt und dadurch einen ebenso glücklichen wie unerwarteten Abschluss erzielt. Zudem hat der Komponist für die Orchester-Zwischenspiele, die die Gesangssätze trennen, ein zu Ende des 18. Jahrhunderts schon lange aufgegebenes Instrument wieder angewandt, die Schnabelflöte, deren süsse und volle Töne ohne Zweifel dazu beitrugen, der Melodie einen Anklang von antikem Gesang zu geben.

Im Ensemble zeigen die Orchester-Mischungsfarben eine Mannigfaltigkeit, die uns hei Gluck nicht überrascht, deren Häufigkeit aber hier bemerkbarer ist als in irgend einem andern seiner Werke. Es sei bemerkt, dass diese Manigfaltigkeit wegen des Charakters des Libretto hauptsächlich zu Tonmalereien dient, während sie in den vorhergehenden Werken von Allem dem dramatischen Ausdruck gewidmet war. Es wäre überflüssig alle Einzelheiten aufzuführen, die beim Lesen der Partitur auffallen. Nennen wir nur die Auftrittsarie des Narziss: „Divinité des eaux", deren allgemeine Fassung etwas an die Arie des Rinald: „Plus j'observe ces lieux et plus je les admire" mit ihren abwechselnden Figuren von Flöte, Klarinette und Oboe, welche das rhythmische Murmeln der Violinen unterstützt, erinnert; dann noch die Antworten der entfernten Stimme der Echo, die in poetischer Weise von den durchdringenden Accorden der Flöte und der Violinen begleitet wird, während die leidenschaftlichen Antworten des Narziss durch die Bässe verstärkt werden, die das Tongebäude in seiner ganzen Fülle unterstützen.

Hin und wieder ertönt im Orchester jenes grosse Tremolo, das den pathetischen Scenen in Alceste und Armide so viel Nachdruck verleiht.

Man muss leider bei diesen Betrachtungen gestehen, dass Gluck damit nichts weiter thut, als schon bekannte Wirkungen aufs Neue zu geben, und dass man infolge dessen in denselben nicht mehr die Ursprünglichkeit, die Frische der Inspiration fühlt wie bei der ersten Anwendung. Nehmen wir z. B. die Scene des Todes der Echo. Sie ist von Trauerchören begleitet, die vielleicht ebenso schön sind wie die aus Alceste und Orpheus, aber nicht in noch höherem Masse. Weil sie aber nun schon bekannt sind, so bringen sie notwendig eine geringere Wirkung hervor. Und genügt nicht auch schon eine Situation von minderem Interesse, um die Schönheit der Musik dazu geringer erscheinen zu lassen? Gluck, der mit solcher Kraft die Grund-Prinzipen der unlösbaren Verbindung von Musik und Dichtung im lyrischen Drama aufgestellt hatte, hat anderseits in seinen Werken davon so bewunderungswürdige Beispiele gegeben, dass es ihm nicht mehr erlaubt war, davon abzuweichen. Die Piccinisten, die von ihm verlangten, auch zu einem schlechten Libretto gute Musik zu machen, waren thörichte Leute: Echo und Narziss war die entscheidende Antwort.

Digitized by Google

Die Musik dazu ist reich, üppig, von reinem und edlem Empfinden, aber sie bildet nicht das notwendige, vom Drama untrennbare Element; sie könnte nur zu leicht von diesem getrennt werden, sie giebt dem Werk nicht das Leben. Man sollte wirklich glauben, wenn man gewisse Seiten dieser Partitur liest, dass Gluck seinen Gegnern hätte wollen Zugeständnisse machen. Wenn er daran gedacht hat, so musste er dafür büssen. Die Gluckisten warfen den italienischen Musikern vor, aus der Oper ein Konzert zu machen: Echo und Narziss ist kaum etwas anderes. Gewisse Stücke daraus scheinen sogar mitunter in solcher Umgebung recht schlecht angebrachte italienische Formen aufweisen zu wollen. Solche sind zumeist die Arien des Vertrauten Cynirus, die fast alle Virtuosenstücke sind. Davon findet sich eine im dritten Akt, wo die Gesangsstimme mit den Instrumenten (zwei Fagotte, ein Horn, Viola und Solo-Violoncello) konzertiert, fast in derselben Weise wie in gewissen Arien von Mozart, über deren Wert wir hier nicht zu urteilen haben, deren Form aber gewiss nicht allzusehr dem Genie Glucks angemessen ist. Man findet im 2. Akt ein Quartett der Nymphen, dessen Form die Zuhörer der Vorstellungen von Echo und Narziss sehr in Erstaunen gesetzt hat; es ist dies nicht italienisch, sondern sehr deutsch in Form und Geist, und hätte ebenso gut in einem Oratorium seinen Platz gefunden, wo der Tod Christi gefeiert, wie in der Oper, wo der der Echo beklagt wird. Solche Stücke absoluter Musik konnten nicht mit dem Drama Eins werden. Es ist ebenso wahr, dass darin der Hauptfehler des Werkes zu finden ist, wie es ein Jahr nach der ersten Aufführung, in Abwesenheit des Meisters aber nach seinen Angaben möglich war, es von A bis Z umzuarbeiten, einzelne Stücke und ganze Scenen aus einem Akt in den andern zu übertragen, aus verstreuten Fragmenten einen Prolog zu formen, ohne dass der Bau des Ganzen dadurch gelitten hätte — im Gegenteil! Kann man sich eine solche Zerstückelung mit der Armide oder den beiden Iphigenien geschehen denken? Es wäre ein Vandalismus gewesen — oder vielmehr: es war eine thatsächliche Unmöglichkeit.

Trotz seiner Grundfehler ist aber Echo und Narziss nicht weniger ein Monument von hohem Wert, ein Werk, das die Achtung und Berücksichtigung der Nachwelt als ein Werk der reinen Kunst verdient. Musikalisch betrachtet ist es von einem grossen Reichtum — allzu reich vielleicht — und dies ist einer seiner Fehler. Es ist ein kostbares Dokument zum vollen Verständnis von Glucks Genie, dessen es durchaus nicht unwürdig ist, obgleich es nicht das bedeutsamste Produkt desselben ist. Es verdient also in jeder Hinsicht, die Sammlung der französischen Opern des Meisters zu vervollständigen; und die Neuausgabe, die den modernen Lesern gestatten wird, die Schönheiten des Werkes zu würdigen, wird für dasselbe die gerechteste Ehrenrettung sein!

Digitized by Google

GEDANKEN ÜBER DIE MUSIK DER ALTEN HEBRAEER UND DER VORKLASSISCHEN ANTIKE

Von Dr. Anton Möhler-Pfrungen

Die Musik der alten Hebräer würde uns nicht wenig interessieren, weil wir soviel vom auserwählten Volke gehört haben, weil in seiner Geschichte soviel von Musik die Rede ist, und weil wir ja nicht ohne Grund annehmen, dass mit der Poesie dieses Volkes auch ein Teil des Formengehalts seiner Musik in die altchristliche mit herüberkam. Dennoch müssen wir leider gleich von vornherein uns gestehen, dass das Resultat bezüglich des Kernpunktes in dieser Frage fast gleich Null ist, dass wir eben von der wirklichen Beschaffenheit der althebräischen Musik soviel wie nichts wissen.

Emil Naumann, der in seiner illustrierten Musikgeschichte der Tonkunst der Israeliten stark 25 Seiten widmet, begründet dies eingangs in den Worten: „Die Israeliten besitzen keine geringere Bedeutung für die Kultur der gesamten civilisierten Welt als die Griechen. Waren diese das bevorzugte Volk der Kunst und einer Weltanschauung, deren künstlerische Stimmung selbst ihren Glauben, ihre staatlichen Einrichtungen, ihre Philosophie, ihre Ethik durchdrang, so sind die Israeliten das prädestinierte Volk der Religion und zwar eines so reinen und tiefen Gottesbewusstseins, wie es uns weder das vorklassische noch auch das klassische Altertum zum zweitenmale gewahren lässt. In dieser Beziehung durften sich die Hebräer mit Recht ‚das auserwählte Volk', ‚das Volk Gottes' nennen, und sie behalten diese Bedeutung selbst für die moderne Menschheit, wenn wir bedenken, dass Israel der Gottesgarten werden sollte, auf dessen hierzu von Alters her vorbereitetem Boden endlich das Christentum erblühen sollte." Diese Worte würde man allenfalls in einer Religionsgeschichte suchen, musikgeschichtlich aber ist zu sagen, dass wir bei den Griechen eine viel reichere und befriedigendere Ausbeute machen und dass auch der griechische Einfluss auf die abendländisch-christliche Musik nachweisbar ein viel tieferer und umfassenderer war als der jüdische.

Der Einblick in die hebräische Musik ist uns vor allem durch das Buch der Bücher vermittelt. Trotz der Herleitung des Musikerstandes von dem Kainiten Jubal erscheint doch in der ganzen Bibel die Musik als edle, löbliche, gottgefällige Kunst, und nur sie fand ausser der Dicht-

Digitized by Google

kunst namhafte Pflege und Entwickelung und gewann mit der Zeit hohe Bedeutung für das ganze Volksleben. Wenn übrigens W. A. Köstlin das charakteristische Wesen der Kunst darin bestehen lässt, dass sie ausschliesslich religiöse Kunst ist, die nur in und mit der Religion Bedeutung hat, so ist das für die Anfänge der Tonkunst bei den Hebräern dahin zu restringieren, dass im ernsten, strengen Jehovakultus die Musik anfangs nur beschränkte Anwendung fand; dagegen wurden volkstümliche Feste aller Art mit Gesang und Musik und wohl auch Reigentanz, woran sich vorzugsweise Frauen und Jungfrauen beteiligten, gefeiert; ebenso fehlte die Musik nicht bei Familienfesten und das Homerische „Gesang und Tanz sind die Würzen des Mahles" hatte auch hier seine Geltung. Aber freilich im Dienste natürlicher Lebensfreude hatte die Tonkunst jene hohe Bedeutung für das israelitische Volksleben doch nicht gewonnen, das geschah erst durch die Einführung des Psalmengesangs in den nationalen Gottesdienst durch David, wodurch dann die Tonkunst vorzugsweise heiligen Zwecken dienstbar wurde. So ging die Musik bei den Hebräern fast gerade den umgekehrten Entwickelungsgang als bei den Griechen und im übrigen heidnischen Altertum, wo sie zuerst gottesdienstlichen Zwecken und der Erziehung der Jugend diente, mit der Zeit aber mehr und mehr in den Dienst heiteren Lebensgenusses trat. Bei den Israeliten beginnt eigentlich erst mit der Einführung des Psalmengesangs die höhere Entwickelung der Kunst, gerade in der religiösen Musik zeigt sich die ganze Energie und Innigkeit des israelitischen Gefühls, wie sie ja so oft in den heiligen Büchern, namentlich auch in den Psalmen zum Ausdruck kommt.

Die Instrumente heissen im Hebräischen Gesangsinstrumente, womit schon angedeutet ist, dass sie vorzugsweise den Zweck der Begleitung des Gesangs hatten. Sie unterschieden sich wie bei den andern Völkern in Saiten-, Blas- und Schlag- resp. Schüttelinstrumente. Die Saiteninstrumente wurden mit den Fingern einer oder beider Hände oder mit einem Stäbchen von feinem Holz, Elfenbein oder Metall (dem sog. Plektron) berührt, geschlagen oder gerupft (Streichinstrumente gab es nicht); dieselben heissen kinnôr und nébel, wobei ersterer mehr dem weltlichen, letzterer vornehmlich dem heiligen, gottesdienstlichen Gesang diente, entsprechend etwa der griechischen Lyra und Kithara. Über Form und Zahl der Saiten sind die Berichte nicht übereinstimmend, man hat sie mit den Saiteninstrumenten auf den altägyptischen und assyrischen Denkmälern und mit den in der arabischen Musik gebräuchlichen verglichen. Als Blasinstrumente werden ausser den Flöten (Pfeifen) und Hörnern namentlich noch die silbernen Trompeten (chasoserah) erwähnt, über deren Form uns nicht nur das Relief im Innern des Titustriumphbogens auf dem römischen Forum (bei Langhans, Mus. Gesch. S. 7 wird das Horn [Schôphâr] mit der heiligen Trompete verwechselt), sondern auch Josephus Flavius

Digitized by Google

(Altert. III, 12, 6) und jüdische Münzen unterrichten (nach Josephus waren sie fast eine Elle lang mit gerader, dünner, enger Röhre und glockenförmigem Mundstück). Von Schlaginstrumenten sind besonders die Cymbeln und Pauken und eine Art Sistren (Schüttelinstrumente) zu nennen (über die Musikinstrumente der Hebräer vgl. Jahn, Archäologie, Häusl. Altertümer I. S. 448 ff; Forkel, Gesch. d. Mus. I. S. 99 ff; zum Übrigen Riehm-Baethgen, Handwörterb. des bibl. Altert.).

Der biblische Chronist berichtet eingehend von Davids Verdiensten um die heilige Musik und man wird das „im allgemeinen für geschichtlich halten müssen, wenn auch die Einzelangaben grossenteils der späteren Ausbildung der Gottesdienstordnung und der Verhältnisse der levitischen Tempelsänger und -musiker entsprechen mögen" (Riehm). Jedenfalls haben auch die Prophetenschulen ihren Anteil an der Pflege und Ausbildung der heiligen Musik. Nach den Angaben des Chronisten waren unter David drei Musikmeister angestellt mit 4000 Sängern (Sängerinnen hatten im Tempelgottesdienst keine Stelle) resp. mit 288 Sangesmeistern und ihren Schülern; das Tempelorchester zog nur die beiden Arten Saiteninstrumente, kinnôr und nébel, bei und wurde vom Musikmeister mit Cymbeln begleitet und dirigiert; hierzu kam nur bei festlichen Anlässen das Blasen der heiligen Trompeten durch die Priester. Mit dem Grad des Festes wuchs auch Orchester und Sängerchor, und der Charakter des Festes bedingte die verschiedene musikalische Feier. Am wenigsten leider wissen wir gerade über die Hauptsache, die Art und Stufe der künstlerischen Ausbildung der hebräischen Musik und des Gesangs, besonders des Psalmengesangs. Dass letzterer wesentlich Kunstgesang und Wechselgesang verschiedener einander antwortender Chöre war, können wir mit Grund annehmen. Das Volk beteiligte sich wohl durch Responsorien (wie Amen, Alleluia) und Antiphonie wie z. B. beim 136. (135.) Psalm mit seinem sämtliche 26 Verse beschliessenden Refrain: Denn ewig währet seine Güte!

An eine Harmonie in unserm Sinn ist natürlich auch nicht zu denken; Gesang und Begleitung waren ohne Zweifel im wesentlichen ein Unisono in Oktaven. Noch jetzt nämlich kommt dem arabischen Geschmack unsere Harmonie als ein wildes unangenehmes Geschrei vor. „Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden und noch dazu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Bass, nämlich durchgehends denselben Ton, dazu singt oder spielt" (Niebuhr). Wenn II. Chronik 5, 13 von Orchestermusik, Psalmengesang und Trompetengeschmetter die Rede ist und gesagt wird, es habe geklungen, „als hörte man eine Stimme", so spricht das auch für diese Annahme.

Von der Gestalt der alten Melodieen selbst aber ist uns gar nichts überliefert und wir sind rein auf Vermutungen angewiesen. Eine Beziehung

Digitized by Google

der christlichen und synagogalen Psalmtöne scheint nicht unwahrscheinlich. Selbst die Achtzahl der ersteren ist vielleicht nicht ohne alte Grundlage und erinnert auch an die acht Kircbentöne der Armenier. Aber wie weit in den spätern christlichen Tönen und Melodieen die der alten Synagoge sicb wieder finden, bleibt dahingestellt.

Unser Resultat ist also mehr ein negatives. Ganz ähnlich ergeht es uns bei der Erforschung der Musik der übrigen altasiatischen und afrikanischen Völkerstämme, der Chinesen, Inder, Assyrer, Babylonier und Ägypter. Man ist rein auf Angaben späterer, namentlich griechischer Scbriftsteller, sowie auf Vermutungen angewiesen, die sich zum Teil auf unsichere Reiseberichte aufbauen, teils auf Analogieschlüssen aus der Beschaffenheit der heutigen Musik dieser konservativen Völker, wobei die Musik der Chinesen beispielshalber keinen hohen Rang eingenommen hätte, wenn man den Bericbt eines Obrenzeugen (Wittmann in der „Neuen freien Presse") über die chinesische Theatermusik vernimmt: „Der als Primadonna kostümierte Star singt eine Arie. Das geht nun freilich beinahe über das, was ein europäisches Ohr zu ertragen vermag. Wir begreifen einfach nicht, dass man eine solche Stimmverquetscbung Gesang beissen kann. So krächzt ein Rabe, so miaut eine Katze, so knarrt die Thür in den Angeln, so quietscbt das Rad im Hemmschuh, so rätscht die Osterschnarre des Gassenjungen — so singt kein Mensch. Übrigens pausiert das Orchester höchst selten. Die Vorstellung wird fast unausgesetzt melodramatisch begleitet. Höhere dramatische Momente werden natürlich ausführlicher behandelt, vor allem Schlacht und Kampf. Dann arbeiten die Spielleute wie besessen. Die Becken schwirren, das Tamtam dröhnt, die Pfeifen schrillen, die Fiedeln winseln, alles wettert und scheppert wild durcbeinander, und über das Ganze bin rasselt die fürchterliche Kesselpauke, als ob der Wahnsinn den Klöppel schwänge. Von harmonischem Zusammenbang keine Spur. Hier verschwört sich der Genius der Dissonanz mit allen musikhassenden bösen Feen, um eine Symphonie von Greueltönen ins Lehen zu rufen, von denen man sich schlechterdings keine Vorstellung maehen kann." Wir sehen, die praktische Musik dieser Völker, vielleicht von der der Inder abgesehen, war mehr oder weniger ein unzusammenhängendes, unharmonisches, unlogisches, für uns unfassbares und ungeniessbares Getöne und erreichte in den höchsten Stadien nur die Bedeutung eines ausgelassenen, sinnbetäuhenden Teufelslärms.

Was man kurz üher die Musik dieser alten Völker feststellen kann, ist die Thatsache, dass sie bei allen sehr in Ehren stand und dass sie, wenn wir die Spekulation über das System zumal bei den Chinesen miteinrecbnen, bei ihnen einen verhältnismässig bohen Grad der Ausbildung erlangt hatte. Wir haben aber fast keine Anhaltspunkte, aus denen wir Sicheres über die theoretischen Prinzipien und über den Charakter der Musik dieser Völker

Digitized by Google

schliessen könnten. Vor voreiligen Induktionsschlüssen aus der sonstigen hohen sozialen oder intellektuellen Bildung eines Volkes oder aus der hohen Entwickelung der übrigen Künste auf die Entwickelung und Beschaffenheit der Musik, wie sie oft versucht worden, kann man nur warnen; eine positive Förderung erfährt unsere Frage dadurch keineswegs. Auch die vergleichende Völkerkunde und Sprachwissenschaft bringen uns keinen Fortschritt, denn die Musik wird sich zwar dem Volksgeiste anpassen und durch diesen ihre eigentümliche Gestalt erhalten, aber sie kann, wie thatsächlich vielfach, von aussen importiert sein. Fr. Aug. Gevaert behandelt in seiner zweibändigen „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" die Musikgeschichte dieser alten Völker auf kaum 4 Seiten, und alles was man nach ihm über die eigentlichen Anfänge unserer Kunst bei fast allen diesen Völkern mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten kann, wäre dies: Die eigentliche musikalische Kunst beginnt mit der regelmässigen Pflege der Saiteninstrumente, durch sie kam man auf die Entdeckung der drei primitivsten und seit den ältesten Zeiten bekannten Intervalle der Oktave, Quint und Quart. Eben durch eine harmonische Fortschreitung in Quinten und Quarten wäre dann auch das ursprüngliche musikalische System entstanden und man bekäme im Anschluss hieran die speziell in der Musik der Chinesen sich findende Fünftonleiter in fünf verschiedenen Oktaven, wobei der Halbton und Triton wie die Umkehrung dieser beiden Intervalle die grosse Septime und die verminderte Quinte ausgeschlossen bleiben. Und zwar würde sich diese Fünftonleiter nicht bloss bei den Chinesen und Gälen, wie man längst annahm, sondern ganz allgemein in der Musik aller Völker vorfinden, in Afrika, Amerika, Australien, in der griechisch-römischen wie in der skandinavischen und slavischen Musik.

Mag man nun auch in dieser Erscheinung die Manifestation eines allgemeinen in der physiologischen Organisation des Menschen grundgelegten Gesetzes erblicken, was wir damit erreicht haben, genügt noch lange nicht, um nun eine Geschichte der Musik darauf zu bauen. Hierzu bedarf es einer praktischen und theoretischen Musikliteratur, und eine solche haben uns, wenn wir von der der Chinesen und Inder absehen, weil sie uns noch viel zu wenig zugänglich gemacht ist, vor allem die Griechen und ihre Schüler, die Römer, hinterlassen. Mit der Geschichte ihrer Musik betreten wir eigentlich erst festes Land, und sie gewinnt für uns um so grössere Bedeutung, als an sie gerade der altchristliche Gesang, und mit ihm die ganze abendländische Musik anknüpft. Gerade über das letztere überaus interessante Thema gedenken wir uns in einer unserer folgenden Abhandlungen auseinanderzusetzen.

Digitized by Google

DIE AUSGABE BEETHOVENSCHER KLAVIERSONATEN DURCH DAS LEIPZIGER KONSERVATORIUM

Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Unter Benutzung des Kommentars von Carl Reinecke haben Lehrer des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig zum Gebrauche für dasselbe 16 Klaviersonaten Beethovens herausgegeben. Die im Verlage der Hofmusikalienverleger Gebrüder Reinecke erschienenen 16 Sonaten sind von den Tonkünstlern C. Bewing (die 3 Sonaten op. 2), F. von Bose (die 3 Sonaten op. 10), Dr. Joh. Merkel (Sonaten op. 13 und op. 26), P. Quasdorf (Sonaten Cis-moll op. 27 und op. 28), Al. Reckendorf (op. 14, Nr. 2 und op. 22), Ad. Ruthardt (op. 53 und op. 90) und von Joh. Weidenbach (op. 57 und op. 81 a) besorgt worden. Vermutlich werden auch die anderen 16 Beethovenschen Klaviersonaten nach und nach folgen.

Das einleitende Vorwort enthält die Grundsätze, nach denen diese Ausgabe veranstaltet worden ist. Von Unmut darüber beseelt, dass bei mannigfachen Ausgaben klassischer Klavierwerke die individuelle Auffassung der Herausgeber gradezu ausartet, wobei es gar viele „eigenmächtige Zuthaten und Änderungen" giebt: haben sich die Leipziger Herausgeber entschlossen, wieder auf den Urtext zurückzugehen, diesen jedoch mit ausgiebigem Fingersatz zu versehen, ferner „Aufschluss über die Ausführung von Verzierungen" und auch sonstige Anmerkungen beizugeben. So ist eine ebenso stattliche als verdienstvolle Ausgabe Beethovenscher Klaviersonaten entstanden.

Ich gehe nunmehr zur Beleuchtung der sechs angegebenen Grundsätze über:

1. „Der Notentext ist ohne jegliche Abweichung von den massgebenden Materialien wiedergegeben." Es wird sich bei diesem gewiss lobenswerten Grundsatze jedoch zeigen, dass dieser cum grano salis zu verstehen ist, — an manchen anfechtbaren Abweichungen vom Urtext fehlt es hierbei nicht. Dazu wird man freilich in der A-dur-Sonate op. 2 das vom Urtext abweichende Oktav-ē im 14. Takte vor dem Abschlusse des I. Teiles des I. Satzes nicht rechnen. Dieses bieten denn auch mit gutem Grunde andere korrekte Ausgaben, wie die grosse Breitkopf- & Härtelsche, die Peterssche Ausgabe dar.

Digitized by Google

Anders steht es mit einer Abweichung in demselben Satze, im Durchführungsteil, nämlich dieser:  Herr Beving giebt die Anmerkung. „In der ältesten Ausgabe liest man: “ So freilich wäre diese Stelle nicht dem thematischen Gange entsprechend, vielmehr so:  wie es unter anderen in vortrefflicher Weise die grosse Breitkopf- & Härteische Ausgabe hat. Auf diese Weise tritt erstlich das nun mannigfach verwendete Motiv h-c-d-b zuerst ganz deutlich, sozusagen in der Tenorstimme (unterste Stimme der rechten Hand) auf, um dann sehr wirksam in der obersten Stimme sein Gegenbild zu erfahren, — aber zweitens kommt hinzu, dass die Wiedergabe in dieser einzig guten Fassung auch harmonisch weit interessanter erscheint. Wir haben da (siehe die B. & H.sche Ausgabe) für diese 4 Achtel die Harmonie: e-b-e-gis (Dominant-Quintenacc. zu a-moll), e-c-e-gis (überm. Sextacc. von c-e-gis), e-d-e-gis (Dominantseptimenacc.) und wieder e-h-e-gis. So sollte also jede neue Ausgabe diesen Takt schreiben.

Ebensowenig ist es zu billigen, dass im Schlussteil desselben Satzes, 27. Takt vor dem Ende in der linken Hand von der Lesart der Originalausgabe: e-gis im Gegensatz zu den guten Ausgaben von Breitkopf & Härtel, von Peters u. a. abgewichen wird und dafür e-h gesetzt wird — ohne jede Motivierung.

Mehr Abweichungen von diesem ersten Grundsatze bietet die D-dur-Sonate op. 10 (von F. v. Bose) dar. Da hier allgemein-wichtige Gesichtspunkte für derartige Editionen überhaupt zur Geltung kommen, muss näher darauf eingegangen werden. Da ist erstlich das Oktaven-Fis (fis''-fis''') bei der 2. Fermate des Anfangsteiles im I. Satze, unmittelbar vor dem Eintritt des 2. Themas in h-moll. Die ältesten Ausgaben haben bekanntlich hier nur den Einzelton fis'' ohne Oktave, wie auch noch die Lebert-Starksche Ausgabe. Die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, an der ja C. Reinecke die Redaktion der Klaviersonaten besorgt hat, bietet das Oktaven-Fis (fis''') nur als kleingedruckte Note dar. Viele vermeinen, Beethoven habe die Oktave vermeiden müssen, weil der Umfang der Klaviere dazumal nicht über f''' hinausging. Weit gefehlt. Denn in derselben Opuszahl enthält die C-moll-Sonate (op. 10,1) im Durchführungsteile des I. Satzes bereits ges''', als:



Digitized by Google

so auch in der grossen Gesamtausgabe (B. & H.). — Weshalb hat denn also in demselben Zahlopus Beethoven nicht fis"-fis"' geschrieben? Wahrscheinlich, weil er unmittelbar vor der Fermate mit dem Einzeltone fis" einen besonderen Effekt erzielen wollte. Man spiele es nur so und man wird sich vielleicht davon überzeugen, obgleich diese Abweichung vom Urtexte nichts Bedenkliches an sich hat.

Ernster sind zwei andere Abweichungen vom Urtexte der D-Sonate. Im I. Teil des I. Satzes tritt nach dem Trillerabschluss in A-dur eine melodische Episode in der Tonart der Oberdominante auf, bald auch nach a-moll transponiert. Die massgebenden Ausgaben haben hier die melodiegebende Stimme mit kurzem Vorschlage, wie folgt:



so auch die Gesamtausgabe. Die vorliegende Ausgabe hat jedoch die Lesart:



Diese Umgestaltung ist ganz auf C. Reineckes Vorgang zurückzuführen. In seinen Briefen an eine Freundin über die Beethovenschen Klaviersonaten (Leipzig 1895) schreibt Reinecke (S. 27f.) über diese Stelle: „Als ich seiner Zeit die Klavierwerke Beethovens für die Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe redigierte, war ich sehr unglücklich darüber, dass alle mir zum Vergleich unterbreiteten älteren Ausgaben den kurzen Vorschlag aufwiesen, während dieser mir ganz antipathisch war und ich von jeher stets das d als langen Vorschlag behandelt hatte. Als gewissenhafter Redakteur durfte ich jedoch meine individuelle Auffassung nicht geltend machen. Wie froh war ich aber, als der bekannte Forscher Gustav Nottebohm später mitteilte, dass er ein Handexemplar aus dem Besitze Beethovens aufgefunden habe, in welches dieser überall da, wo jenes Motiv erscheint, den langen Vorschlag hineinkorrigiert habe." — Da haben sich nun die Herren Reinecke, Ehrlich und v. Bose und andere durch Nottebohmsche Regenwurmresultate arg irrlichterieren lassen. Wenn Herrn Reinecke der kurze Vorschlag antipathisch ist, so ist das sein individueller Geschmack, anderen, wie mir z. B., ist in dieser Episode der lange Vorschlag durchaus antipathisch. Hat denn nun aber irgend jemand das Recht, das Nottebohmsche Regenwurmresultat hier praktisch zu verwerten? Nein, niemand. Denn, wenn Beethoven diese Stelle im Ernste hätte ändern wollen, dann hätte er es ja bei wiederholten Auflagen dieser Sonate, sei es in Deutschland, oder für die Schweiz, oder für England ändern können, da er ja nach der ersten Veröffentlichung dieser Sonate — im Juli 1798 — noch etwa 29 Jahre gelebt hatte; es war also Zeit genug da, den Verlegern eine solche Änderung nahe zu legen. Wenn nun also solch eine Umänderung in einem Handexemplar Beethovens

Digitized by Google

enthalten ist — was ja immerhin noch fragwürdig erscheint — so ist sie auf einen augenblicklichen Einfall des Meisters zurückzuführen, dem er keinerlei Nachwirkung gegeben hat. — Eine derartig willkürliche Umgestaltung einer in die Musikherzen der ganzen Kulturwelt eingedrungenen Stelle ist also durchaus zu verwerfen. Für solche Dinge hat übrigens einer der allergrössesten musikwissenschaftlichen Männer, der Mozartbiograph Otto Jahn, das rechte Wort gesprochen. Und gerade in seinem ausgezeichneten Aufsatze über die Gesamtausgabe der Beethovenwerke bei Breitkopf & Härtel hat er das vortreffliche Wort gesprochen.*) „Einem Künstler, der sein Werk dem Publikum übergeben und durch dasselbe eine bestimmte nachhaltige Wirkung erzielt hat, steht nicht mehr die unbedingte Herrschaft über dasselbe zu. Was ihm auf einem später gewonnenen Standpunkt als eine unzweifelhafte Verbesserung erscheint, wirkt keineswegs immer als eine solche, weil das Publikum bereits eine feste Stellung zu dem Kunstwerk genommen hat, die es selbst dem Urheber gegenüber festhält; und sehr häufig ist es dabei von einem richtigen Instinkt für das geleitet, was in jenen Werken mit ursprünglicher Kraft wirkt, die es sich durch einzelne Verbesserungen nicht will schwächen lassen." Ferner noch: „Dem fertigen, abgelösten Kunstwerk gegenüber ist die Kritik des Urhebers nicht selten befangen. Wie tief aber Beethoven das kritische Messer einzuführen imstande gewesen wäre, geht schon daraus hervor, dass er, wie Schindler berichtet, ernstlich mit dem Gedanken umging, aus mehreren Sonaten Menuett oder Scherzo ganz zu entfernen, angeblich zur Erzielung grösserer Einheit."

Dann freilich und nur dann hat man ein Recht, vom Urtext abzuweichen, wenn der Schöpfer selbst von irgend einem seiner Werke eine neue, verbesserte Ausgabe veranstaltet hat — darum ist auch in derselben Sonate (I. Satz) die Stelle vor Ausgang des 1. Satzes:



durchaus so zu belassen, wie Beethoven sie geschrieben hat und nicht mit Herrn v. Bose zu sagen: „Hier kann man unbedenklich spielen:



was Beethoven sicher so notiert haben würde, wenn er Klaviere von dem heutigen Umfange gekannt hätte." Nein, mein Herr, das stimmt ganz und gar nicht. — Den erweiterten Umfang der Klaviatur erlebte

*) O. Jahn: Gesammelte Aufsätze über Musik, Leipzig 1866, S. 289 f.

Digitized by Google

Beethoven noch recbt frühzeitig. Würde es ihm hier mit einer derartigen Anwendung des neuen Umfanges Ernst gewesen sein, dann würde er den betreffenden Verleger veranlasst haben, bei neuen Auflagen, die ja gerade bei den beliebtesten Klaviersonaten nichts Seltenes waren, die angedeutete Umgestaltung zu bewerkstelligen. Aus guten Gründen unterliess Beethoven derartiges. Denn diese Taktstelle ohne Oktavenbild hat etwas Eigenartiges gewonnen, das nicht preisgegeben werden durfte; dieser Takt mag immerhin zu den Beweistümern gezählt werden, welche uns lehren, dass Beethoven bei Wiederholungen ein und derselben Stelle, eventuell bei Transpositionen sehr oft und sehr gern eine Variante anzubringen liebte. — Vielleicht war auch bereits Beethoven von der Bedeutung des historischen Gepräges eines Kunstwerkes im Ganzen wie in den einzelnen Teilen tief durchdrungen. Man erkenne aus solchen Stellen einerseits wohl anschaulicb, wie der Umfang der Instrumente zur Scbaffenszeit des betreffenden Kunstwerkes beschaffen war; andererseits jedoch lerne man daran gerade historisch die Unerschöpflichkeit der genialen Meister bewundern, die bei der Unzulänglichkeit der Instrumententechnik dem thematischen Entwickelungsgange zwar getreu verblieben, aber doch allerhand neue Spielarten ausfindig zu machen verstanden. Fort also mit allen textlichen Umgestaltungen: nur eine kritische Wiederherstellung des Urtextes sei das Panier aller derjenigen, die Beetbovensche oder andere klassische Kompositionen herausgeben. Nicht dringend und anhaltend genug ist all solchen Mitarbeitern am Baume der Musik der obenerwähnte Aufsatz Otto Jahns zum Studium zu empfehlen.

Der Herausgeber der B-dur-Sonate (op. 22), Herr A. Reckendorf, bemerkt beim I. Satze zum 23. Takte des Durchführungsteiles:



„Das letzte 16tel c ist in den meisten Ausgaben in b verändert worden, gleichwohl steht ersteres in der auf der königl. Bibliothek zu Berlin von Beethoven durchgesehenen Abschrift." Dieses c steht jedoch bereits in der grossen Leipziger Beethovenausgabe, so auch in der Petersschen Klaviersonatenausgabe durch L. Köhler. Ähnliches gilt von einer Stelle am Finale der Waldsteinsonate (Herausgeber A. Rudhardt); desgleichen in der Sonate, pathétique (Herausgeber Dr. Merkel), von einem c in den begleitenden Stimmen Takt 73 im I. Allegro di molto e con hrio. Bei dieser B-Sonate wie bei manch einer andern, wäre noch zu monieren, dass ein bedeutsames von Beethoven selbst gegebenes Epitheton nicht fortgelassen werden durfte. Icb meine das Beiwort „grosse, grande". Dieses hat zuerst die Sonate op. 7 in Es erhalten (Grande Sonate), dann die Grande Sonate pathétique und so auch die Sonate op. 22: „Grande Sonate". Die Herausgeber hätten

Digitized by Google

hier sehr leichte Mühe gehabt, das Originalbeiwort ausfindig zu machen und den betreffenden Sonaten vorzusetzen, da sie nur G. Nottebohms theoretisches Verzeichnis etc. einzusehen brauchten. Dort sind sämtliche Originaltitel in den Originalausgaben angegeben.

Aus der cis-moll-Sonate (Herausgeber P. Quasdorf) ist die viel ventilierte Stelle im 12. Takte des I. Satzes zu erwähnen. Der Herausgeber bringt hier ohne jede kritische Anmerknng den betreffenden Takt wie manche andere in der oberen Partie so:



während u. a. die Moschelessche, die grosse Leipziger Ausgabe (B. & H.), ebenso die Stuttgarter Ausgabe (Lebert, Faiszt und Bülow) mit Recht die eingeimpfte Form:



darbieten.

Manch ein scheinbar feingeöhrter Herausgeber hat hier zwischen Bass (C : H) und arpeggierter Mittelstimme (g-c-e und g-h-e) Oktaven gewittert: — Oktaven, die unzählige Mal so bei Beethoven und bei Schubert vorkommen. Aber: incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim, so kann man hier ausrufen, — denn die Sucht, die hier unbedenklichsten Oktaven zu umgehen, hat dazu geführt, an dieser Stelle ganz willkürlich den sehr schroff klingenden grossen Secundaccord (H-c-e-g) hineinzuschmuggeln, was vom Übel ist. Die alte Weise, wie sie die alten Ausgaben darbieten, haben sich bereits bei Beethovens Lebzeiten absolutes Volksrecht erworben. Es hat daher kein Einziger, kein noch so berühmter Tüftler, das Recht, von dieser festgewurzelten, durch Beethoven selbst, ebenso durch Czerny, Moscheles, die Beethovens persönliche Bekanntschaft und Unterweisung genossen haben, geheiligten Weise irgendwie abzuweichen: bei einer derartigen unsterblichen Sonate ist das Unrecht um so grösser. Also stelle jeder neue Herausgeber diesen Takt genau so wieder her, wie ihn die grosse Breitkopf & Härtelsche, wie ihn die Moschelessche Ausgabe enthält.

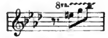
In der von J. Weidenbach besorgten Ausgabe der „Appassionata" (op. 57) ist der Anfang der weitausgesponnenen Schluss-Episoden im ersten Satze, — ich meine die Sechzehntelfiguren in f-moll beginnend, während der Bass das Hauptthema entwickelt —, wie derselbe angiebt: „nunmehr nach dem Autograph richtig gestellt worden". Ist das wirklich eine

Digitized by Google

Richtigstellung? Die kritische Herstellung in der grossen Leipziger Ausgabe, die aber bereits die Moschelessche Ausgabe enthält, und der auch Köhler in der Petersschen Ausgabe folgt, verdient aus zwei Gründen den Vorzug. Einmal hat sie den rhythmischen Figurenwechsel — der Hauptton des ersten Achtels wird Hauptton des zweiten Achtels — möglichst konsequent beibehalten, wie es der Anfang verkündet:


etc.

Das ist zweitens abweichend vom Autograph beibehalten worden, um die thematische Floskel des Basses auch in der hohen Oberstimme wirksam zu unterstützen, wie beispielsweise gleich im zweiten und dritten Takte dieser Episode, zwei Takte, die in der Weidenbachschen Fassung entschieden an melodischem, wie an rhythmischem Reiz Einbusse erlitten haben; ja diese Fassung ist äusserst schleppend und langweilig. Es lebe also auch hier der kritische Text der grossen Leipziger Ausgabe. Übrigens ist diese sogenannte Wiederherstellung laut Autograph nichts Neues. Genau dasselbe bietet bereits die im Verlage von Bote & Bock erschienene „Collektion des Oeuvres classiques“ dar. — In demselben Satze hat Herr Weidenbach, hier nach dem Vorgange der grossen Leipziger Ausgabe auch am Ausgange des Durchführungsteiles dem Schlussviertel (i-e den letzten drei Achteln):



ohne jeden zureichenden Grund noch um eine Terz höhere Töne en petit beigegeben (g-b-des). — Wenn nämlich Beethoven die Stelle so gewollt hätte, würde es ihm späterhin ein Leichtes gewesen sein, eine darauf hinzielende Umgestaltung herbeizuführen: denn in späteren Sonaten, z. B. in der Riesensonate (op. 106) geht in der Diskantpartie der Umfang noch eine Terz über dieses hier gewünschte des'''' hinaus, bis zum viergestrichnen f.'''' — Die Peterssche Ausgabe ist zu loben, dass sie in diesem Falle der grossen kritischen Ausgabe nicht Heeresfolge geleistet hat.

Abgesehen von diesen Ausstellungen ist die Textbehandlung durchaus zu loben. Hier haben die Herausgeber keine Mühe gescheut, um einen durchaus befriedigenden Beethoventext herzustellen. Bei den weiteren Sonaten dürfte es sich noch empfehlen, überall auf die grosse kritische Leipziger Gesamtausgabe hinzuweisen, ich meine so, dass der betreffende Herausgeber angiebt: In diesem Falle, in dem ich auf das Autograph zurückgehe, schliesse ich mich der Textfeststellung der Leipziger Ausgabe an, et vice versa!

Grundsatz 2 der Ausgabe lautet: „Abweichungen anderer Art, z. B. Vortragszeichen anlangend, wie auch Erläuterungen technischer Art, sind entweder durch Klammern gekennzeichnet oder als Fussnoten an das Ende der Seite verwiesen.“ — Dieser sehr beachtenswerte Grundsatz ist ausserordentlich lobenswert befolgt worden, in weiser Diskretion und voll guten Geschmacks im Einzelnen. Es ist ja auch niemand gebunden, alles hier im Dynamischen Gebotene anzunehmen. Auch die z. B. von Hans von Bülow hie und da abweichenden Kunstansichten — wie etwa in puncto der Fermate, verdienen alle Anerkennung. — Eine dynamische Verbesserung gegenüber den verbreitetsten anderen Ausgaben kann ich nicht umhin, hier noch besonders lobend hervorzuheben. Es ist dies ein hochwichtiges Fortissimo (ff) im Schlusssatze der Phantasiesonate in cis-moll. Ich meine die wuchtigen arpeggioartigen Stellen vor den mannigfach verzweigten Schluss-Episoden, vor zweimaligen Fermaten, mit dem Anfang:



Hier hat einzig richtig dem Geiste der ganzen unsterblichen Tondichtung entsprechend Moscheles in seiner Ausgabe das ff. geschrieben. Die grosse Leipziger Ausgabe (B. & H.), ebenso die Peterssche haben dies unumgänglich notwendige Fortissimo nicht: Die vorliegende Ausgabe (hier Herr P. Quasdorf) hat glücklicherweise dieses ff. wieder in sein ästhetisches Recht eingesetzt.

Der 3. Grundsatz lautet: „Abgesehen von der Hinzufügung des Entstehungsjahres sind historische Daten sowie ästhetische Erläuterungen ausgeschlossen worden.“

Gegen diesen Grundsatz braucht kein Einwand erhoben zu werden, auch wenn man beobachten kann, dass hie und da in dieser Ausgabe von diesem Grundsatze abgewichen wird.

Grundsatz 4 lautet: „Von allen Zuthaten, sowohl betreffs der Dynamik als auch der Temposchwankungen ist Abstand genommen worden; nur ist das ungefähre Tempo eines jeden Satzes mittels Metronombezeichnung angegeben.“

Dieser Grundsatz ist einerseits anfechtbar, andererseits ist zwischen ihm und dem mitgeteilten Grundsatz: 2 kein logisches Verhältnis sichtbar. So giebt es in dieser Ausgabe nicht wenige Zuthaten hinsichtlich des Dynamischen. Da ja unter Dynamik alles fällt, was mit dem Anschlagswesen in all seinen Schallgraden zusammenhängt, so gehören auch alle Crescendos, Decrescendos, Piano und Forte dazu: und in diesem Betracht haben sich

Digitized by Google

die Herausgeber, wie der unter 2) angegebene Fall darthut, mit Recht auf Grund der Quellen mancherlei „Zuthaten" gestattet. — Zum Dynamischen gehört auch die Pedalanwendung. Und hierin haben die Herausgeber mit Recht hinzugethan, und dabei sehr lobenswertes weises Mass gehalten. — In Sachen der Temposchwankungen sind ja Zuthaten bedenklicher; man kann es daher nicht gerade tadeln, dass sich die Herausgeber hierin passiv verhalten haben. An manchen Stellen jedoch dürfte es geraten erscheinen, auf die Angaben Anton Schindlers und Karl Czernys, die ja aus der Urquelle selbst geschöpft haben, Rücksicht zu nehmen, z. B. beim d-moll-Largo der D-Sonate (op. 10). — Über dieses Largo lesen wir bei Schindler u. a. (II, 243): „Über das Largo der D-dur Sonate, op. 10, das die Melancholie in allen ihren Phasen schildert, wie Beethoven sich geäussert, macht Czerny ganz besonders zu empfehlende Anmerkungen." Über den Tempowechsel in diesem Largo sagt Czerny: „In diesem Largo muss auch ein wohl berechnetes Ritardando und Accelerando die Wirkung vergrössern" etc. Schindler weiss das dahin zu ergänzen: „Nach Beethoven ist ein nahezu zehnmaliger Wechsel mit der Bewegung zur Darstellung dieses inhaltreichen Satzes erforderlich, meist nur dem feinen Ohr merkbar. Das Hauptmotiv behält seine erste Bewegung bei der Wiederkehr, alle andern unterliegen der Veränderung und sind untereinander so vermittelt, wie es von deren Sinn geboten wird." Es bleibt also eine schwierige Aufgabe zukünftiger Herausgeber, derartig wirklich erforderliche Tempoänderungen — wenigstens in Parenthese — zu markieren. Czernys und Schindlers Bemerkungen sind hierbei vor allem zu berücksichtigen; selbstredend soll damit nicht gesagt sein, dass man alles annehmen müsse, was diese beiden Musiker darüber darbieten.

Bevor noch Grundsatz 5 beleuchtet wird, sei bemerkt, dass der letzte — sechste Grundsatz eine einwandfreie Bemerkung über das Ausschreiben des Trillers enthält. Im Anschluss daran sei auch der Fingersatz der Ausgabe als ganz ausgezeichnet gepriesen. Besonders sei dabei hervorgehoben, dass die Herausgeber unter verständiger Berücksichtigung des Bestrebens, bei Wiederholungen derselben Note — unmittelbar wie mittelbar — Fingerwechsel eintreten zu lassen, sich hier von jeder Übertreibung fern gehalten haben, zumal beim Pralltriller. Giebt es doch manche modernen Editoren, die es durchaus konsequent durchführen, bei einem Pralltriller niemals die natürliche Fingerfolge 2, 3, 2 oder 3, 4, 3 durchschlüpfen zu lassen. Diesem Terrorismus haben sich die Herausgeber glücklicherweise nicht unterworfen.

Es bleibt noch der wichtige fünfte Grundsatz zu berücksichtigen, der von Phrasierungs- und Legatobogen spricht. Phrasierungsbogen wenden die Herausgeber gewöhnlich nicht an, Ausnahmen werden erstaunlicherweise also motiviert: „Weil aber die irrige Ansicht [?!?], dass mit dem

Digitized by Google

Ende des Bogens auch ein Heben der Finger oder Hand verbunden sein müsse, leider sehr weit, fast allgemein verbreitet ist, so sind hier und da Ausnahmen gemacht worden und zwar an Stellen, wo es zweifellos ist, dass Beethovens Intention sich vollständig mit der modernen Bezeichnung decken würde. Die älteren Meister betrachteten den Bogen ausschliesslich als Legato-Zeichen, und, wo das Legato-Spiel selbstverständlich war, liessen sie ihn häufig ganz weg." — Weshalb ist es denn eine „irrige Ansicht", dass die Finger beim Bogen-Ende abzusetzen haben? Das ist eine Anschlagslehre, die bis zu Beethoven und Mozart hinaufreicht. So lehrt der Mozartschüler Hummel, wie der Beethovenschüler Czerny. Von diesen geht diese Lehre durch ihre zahlreichen Schüler bis auf die neuesten Klaviermeister herab: das beweisen Liszt und seine Schüler Tausig, Rubinstein, v. Bülow, — andererseits Mendelssohn, Moscheles, Plaidy und die Tradition des Leipziger Konservatoriums, W. Taubert, Th. Kullak mit seiner unendlich verzweigten Schule und zahlreiche andere. — Diese Ruhepunkte durch das Anschlagsmedium sind den Interpunktionen in der Wortsprache gleich zu setzen. — Die Sache hat jedoch eine allgemein wichtige Bedeutung, gerade in Bezug auf unsere Zeit.

Es wäre wünschenswert, dass die Herausgeber der Klavierwerke irgend eines Komponisten mit der bisherigen Art der Bogensetzung gründlich zu brechen begönnen. Hier, wie in so vielen anderen Ausgaben, giebt es gar zu viel Legatobogen. Der Legatobogen muss mehr und mehr verschwinden, um dem Phrasierungsbogen grösseres Recht einzuräumen. Durch Aneignen eines solchen äusserlichen musik-pädagogischen Mittels würde man ja in keiner Weise dem Geistesschaffen des betreffenden Komponisten zu nahe treten. Es handelte sich vielmehr nur um ein allgemeingültiges Zeichen behufs korrekter Ausführung im Geiste der jeweiligen Komposition. Wie soll nun eine solche Allgemeingültigkeit bewerkstelligt werden? Das kann erfolgreich nur durch eine Körperschaft geschehen, die uns leider immer noch fehlt: ich meine durch einen musiktheoretischen Kongress, der internationaler Natur sein müsste. Alle Wissenschaften haben ihre Kongresse, die jahraus, jahrein zusammentreten, — nur die Musikwissenschaft hat noch immer keinen. Hier müssten die Vertreter aller Musiknationen zusammentreten, beraten und schliesslich Resolutionen fassen, was auf diesem oder jenem Musikgebiete dem gesamten Musikgenius entspricht. Was ein derartiger internationaler Musikkongress schliesslich für gut befindet, das wird sich dann unschwer die praktische Anerkennung der gesamten Musikwelt erobern müssen. — Ich würde für die Ausgabe von Klavierwerken, beziehungsweise für alle neuen Kompositionen folgende drei Hauptsätze aufstellen:

a) Es gilt als Regel, dass stets in musikalischer Gebundenheit vorzutragen ist (legato), wenn keine Staccato-Zeichen sichtbar sind.

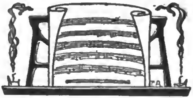
Digitized by Google

Die Modifikationen hierfür ergeben sich aus dem Tempo und dem Charakter der einzelnen Stücke. Der Bogen als Zeichen gebundener Spielweise fällt fort.

b) Die Bogen sind vornehmlich dazu da, um die musikalische Zusammengehörigkeit grösserer oder kleinerer Phrasen, oder nur die Art der rhythmischen Anordnung zu kennzeichnen. — Wie immer, dient ein Bogen auch noch dazu, um die Verlängerung ein und derselben Note in einem Takte oder über einen Takt hinausgehend auszudrücken.

c) Es folgt daraus, dass die beiden Hauptzeichen für das Staccato, nämlich der Punkt (. . . .) und der kleine Strich (' ' ' ') über oder unter einer Note durchaus die gleiche Bedeutung behalten, mögen sie nun bei Tongruppen ohne Bogen oder mit Bogen auftreten. Das sogenannte Portamento (Portato), das man gewöhnlich durch Punkte und Bogen ausdrückt, würde hiernach durch Bogen und kleine horizontale Striche bezeichnet werden, nämlich:  . —

Aber nur der notwendige musiktheoretische Kongress kann hier wirkliches Kunstrecht zustande bringen.



Digitized by Google

MUSIKALISCHES AUS DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG UND DER SEZESSION 1902

Von A. N. Harzen-Müller, Schöneberg-Berlin

Der gewissenhafte Berliner Musikreferent mag während der Konzertsaison, wenn die Hochflut der Konzerte unversiegend auf ihn eindringt, bisweilen schier verzweifeln; er ist längst gewohnt, das quantum über das quale zu stellen, und deshalb wird er in der saison morte auch nicht zurückschrecken, wenn es heisst, das Musikalische in den beiden diesjährigen Berliner Kunstausstellungen zu besprechen, kann er doch dabei den arg überanstrengten Sinn seines Gehörs ausruhen und zu Hause lassen und braucht er nur zur Abwechslung einmal den seines Gesichts, seines Sehens, mitzubringen, um die Schwesterkünste der Musik zu recensieren. Im vorigen Jahre hatte ich in den 50 Sälen der Grossen Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhofe 3000 Gegenstände des Kunstgewerbes, von Bildern und von Skulpturen auf ihren eventuellen musikalischen Inhalt hin zu untersuchen und zu besprechen*); diesmal bietet die Kunstausstellung etwas über 2000 und die V. Kunstausstellung der Berliner Sezession in ihrem Ausstellungshause im Garten des Theaters des Westens zu Charlottenburg innerhalb ihrer 7 Säle etwas über 300 Kunstwerke, von denen insgesamt 66 die Musik oder Musiker zum Gegenstand haben und hier einer näheren oder kürzeren Betrachtung für wert und würdig gehalten werden sollen.**)

Ich werde zunächst die Allegorieen und Personifikationen der Musik nebst den Darstellungen von Vertretern des Musikerstandes erwähnen, sodann die Kunstwerke musikhistorischen und persönlichen Inhaltes, die Darstellungen nach Musikstücken, Liedern und Opern, endlich die Genrebilder der geistlichen Musik und solche der weltlichen mit einem bestimmten Nationale oder ohne dieses.

In der linken Vorhalle der Kunstausstellung hängt ein als Dekorationsgemälde für ein Musikzimmer gedachtes Kolossalbild von dem Berliner

*) In den Nummern 30/31 und 32/33 der Neuen Zeitschrift für Musik, Leipzig im Juli und August 1901.

**) Falls nicht ausdrücklich als Ausstellungsort die Sezession genannt ist, wird stets die Grosse Berl. Kunstausstellung gemeint sein.

Digitized by Google

Maler Klein-Chevallier, eine allegorisch-stilisierte Darstellung der Musik, welche eine vom Meer bespülte und vom Wald begrenzte Wiese zeigt, auf der eine Schar von anmutigen jungen Mädchen und Frauen in ätherisch-durchsichtigen Gewändern und mit Blumen in den Haaren steht und aus grossen Notenblättern singt, während Kinder dahinter im Grase sitzen und andächtig den Sängerinnen lauschen; das Bild ist eigentlich zur Hauptsache eine Landschaft, in der dieser idealisierte und allegorisierte Frauenchor — ohne Dirigenten oder Dirigentin — nur die Staffage bildet.

Drei Darstellungen der Musik haben das Gemeinsame, dass als die ersten und natürlichen Repräsentanten der Musik die Singvögelchen zu gelten haben, da sie ihren Gesang von der Muse selber, von den Natur- und den Liebesgöttern lernten. So zeigt die ganz allerliebste, an Grazie und Anmut überreiche Bronzestatuette des Parisers Emanuel Frémiet die auf einem Baumstamme sitzende Muse des Gesanges, ein schlankes, nacktes junges Mädchen mit zarten Schmetterlingsflügeln, das mit der Linken die Flöte an den Mund hält und in der erhobenen Rechten den Taktstock schwingt, während neben ihm auf einem Zweige sieben muntere Singvögelchen hocken, „Amsel, Drossel, Fink und Star und die ganze Vogelschar", ihre Schnäbelchen weit geöffnet halten und im frohen Chor ihr Lied hinausschmettern zum Lobe ihrer göttlichen Gesanglehrerin, der edlen Frau Musika. Ganz ähnlich ist die Komposition der Bronzestatuette Pan von Hans Weddo v. Glümer-Berlin: der alte, rauhbehaarte arkadische Waldgott mit Bockbeinen, -hörnern und -schwanz, einen Epheukranz im Haar, sitzt auf einem Felsen und bläst auf der von ihm erfundenen Syrinx einem auf seinem linken Knie sitzenden Stare, seinem Lieblingsschüler, ein Lied vor; der aber horcht aufmerksam und spitzt schon den Schnabel, um seinem Lehrmeister mit einem „Liede im Frühling" Ehre zu machen. Auch auf dem Gemälde von Wilhelm Simmler-Berlin Frühlingslied ist der Star der Gesangschüler; aber seine Lehrer sind zwei lustige kleine Amoretten mit Schmetterlingsflügeln, Kinder der Venus, der altitalischen Göttin des Frühlings und der Gärten, die sich in den Blütenzweigen eines der Mutter geheiligten Apfelbaumes schaukeln und dem auf der Stange seines Nistkästchens sitzenden und unermüdlich zwitschernden Starmatz auf der Piccoloflöte etwas vorspielen.

An Darstellungen von Vertretern des Musikerstandes verschiedener Zeiten finden wir eine Sirene und Orpheus — klassisches Altertum, einen Barden — Kelten- oder Germanenzeit, einen Spielmann und einen Bläser — deutsches Mittelalter. In der versilberten Bronzestatuette einer Sirene in der Sezession hat der Münchener Plastiker Hugo Kaufmann die Antike mit dem Modernen verschmolzen. Seine Sirene hat weder Vogelleib noch Vogelkrallen und umstrickt die Vorüberkommenden nicht durch ihren bezaubernden Gesang, um sie zu töten; sie ist ihm nur das Symbol des

Zaubers weiblicher Schönheit und Verführung und sitzt als anmutiges, nacktes Weih mit untergeschlagenen Beinen auf der Erde, auf die sie die Linke stützt, während ihre erbobene Rechte ein kleines Satyrknäbchen hält, das die Syrinx bläst; die schöne Sirene aher hlinzelt verführerisch drein, ruhig ahwartend, his der kleine Musikant ihr ein Opfer heranlockt und zuführt. Orpheus, der Sohn der Muse Kalliope d. h. der Schönstimmigen, der Sänger der thrakischen Mythe, ist zweimal als Skulptur vertreten. Hugo Lederer stellte ihn als Bronzestatuette dar, wie er durch sein Spiel auf der fünfsaitigen Zither, der Phorminx, die wilden Tiere, Löwe und Löwin, bezähmt; und Henrik Gleicenstein-Rom schuf eine lebensgrosse und lebenswahre Bronze des jugendlichen Klagenden Orpheus: seine Gattin Eurydice musste zum Hades hinah, nun sitzt er, jeglicher Freude bar auf einem Felsen und klagt und weint, das Gesicht aufs Knie gesenkt und mit dem linken Arm verhüllend, während neben ihm, an den Felsen gelehnt, seine Leier unheachtet steht. Alfred Raum-Charlottenhurg bringt eine bronzierte Gipsstatuette Barde, einen keltischen oder germanischen Alten mit wallendem Bart und Haar, in langem Mantel und Sandalen, die fünfsaitige Leier in der Linken, der holsteinische Maler Karl Storch eine Tuschzeichnung Der Spielmann, einen mittelalterlichen Dudelsackbläser, der mit einem Pfeifer auf der Strasse spielt vor einer vornehmen Frau und einem jungen Mädchen; das subtile Bildchen verdankt seine Entstehung einem im Berliner Künstlerhause veranstalteten Märchenfeste, der Dudelsackbläser ist der Maler selher, die zuhörenden Frauen sind seine Frau und deren Nichte. Voll hreiten Humors ist die bronzierte Gipsstatue des Bläsers vom Buchholz-Brunnen zu Dortmund von Professor Gerhard Janensch-Berlin; ein begüterter Dortmunder Bürger Namens Buchholz stiftete seiner Vaterstadt einen schönen Brunnen aus rotem Sandstein, der im September vorigen Jahres zur Zeit des in Dortmund stattfindenden Bergmannstages enthüllt wurde in einer einspringenden Ecke des Marktplatzes nehen dem kürzlich restaurierten alten Rathause; auf der Mittelsäule dieses Brunnens steht als einzige Figur der höchst originelle Bläser, aus seinem umgedrehten Waldhorne einen Wasserstrahl in das Brunnenhassin binahgiessend; der angeschwollene Hals des dicken Stadtmusikanten, der seinen grossen Federhut über den Rücken hängen lässt, trägt einen kleinen Kopf mit einer sehr kleinen Stirn; der stupide Gesichtsausdruck kennzeichnet den handwerksmässigen Musikmacher; die an seinem Gürtel hängende gefüllte Tasche und die grosse Schleifkanne für Dortmunder Bier lassen errraten, dass Trinken und Essen dem komischen Gesellen üher alles gehen, jedenfalls auch üher seine Kunst! „Trinken und Trompetenblasen“, so variiert er!

An musikhistorischen Darstellungen enthält die Ausstellung vier Bilder, von denen allein drei den grossen Preussenkönig Friedrich II. mit Musikern

und Musik in Zusammenhang bringen.*) Rudolf Eichstaedt-Berlin schuf ein grosses Gemälde Friedrich der Grosse und Johann Sebastian Bach in der Garnisonkirche zu Potsdam. Wir wissen, dass der alte Bach zusammen mit seinem ältesten Sohne Friedemann am 7. Mai des Jahres 1747 auf den besonderen Wunsch Friedrichs nach Potsdam kam, wo sein zweitältester Sohn Karl Philipp Emanuel seit 1740 als Hofklavicembalist und erster Accompagnateur der Solovorträge des Königs angestellt war. Schon tagsdarauf liess sich Bach auf der Orgel der Heiliggeistkirche hören und erwarb sich bei den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beifall, wie die Spenersche Zeitung meldete; an den folgenden Tagen hat er auf allen in Potsdam bebefindlichen Orgeln gespielt. Auf dem Eichstaedtschen Gemälde sitzt der Thomaskantor, der übrigens viel zu jugendlich dargestellt ist, denn er war damals schon 62 Jahre alt, auf der Orgelbank und phantasiert; hinter ihm steht der König, die Rechte lose ins Gilet gesteckt, die Linke auf das vergoldete Gitter der Orgelempore der mit alten eroberten Fahnen geschmückten Kirche gestützt, und lauscht, ergriffen vor sich hinblickend, den hehren Klängen des Künstlers. Auf dem höchst bemerkenswerten und stimmungsvollen Gemälde von dem Vorsitzenden der Ausstellungsarbeiten Professor Arthur Kampf-Berlin sehen wir Friedrich den Grossen nach der Rückkehr aus dem siebenjährigen Kriege in der Charlottenburger Schlosskapelle bei einer Aufführung des im Jahre 1756 auf den Sieg bei Prag komponierten Te deum seines ersten Kapellmeisters Karl Heinrich Graun, der 1759 in Berlin starb. Das Bild verdankt vielleicht sein Dasein dieser alten Mitteilung: „Die Spielleute und Sänger fanden sich an ihren Plätzen zur bestimmten Zeit ein und vermuteten den ganzen Hof erscheinen zu sehen; allein der König erschien ohne alle Begleitung, setzte sich nieder, und die Musik nahm ihren Anfang. Als die Singstimmen eintraten, stützte er den Kopf auf die Hand und verbarg die Augen, um den Thränen des Dankes gegen den Ewigen freien Lauf zu lassen. Die mehrsten Tonkünstler waren dabei so gerührt, dass auch ihnen die Thränen über die Wangen rollten." Der königliche Darbringer dieses Musikalischen Opfers soll später einmal über Grauns Te deum sich so geäussert haben: „Es hat mir damals in meiner Lage sehr gut gefallen, obgleich es mitunter auch sehr lustig darinnen hergeht, denn selbst die Freude muss in der Kirche einen Ernst behalten, der dem geheimnisvollsten Wesen zukommt." Das dritte, Friedrich II. zwar nicht als Zuhörer sondern inmitten seiner Musiker J. J. Quanz, Fritz Benda und K. Ph. Em. Bach als ausübenden Künstler darstellende Bild ist eine schöne Radierung des Graphikers Franz August Börner in Halensee bei Berlin nach dem bekannten Flöten-

*) Siehe meinen Aufsatz: Die Musik am Hofe Friedrichs des Grossen in den Beiblättern 8 u. 9 der Itzehoer Nachrichten, Februar und März 1893.

konzert in Sanssouci von Adolf von Menzel in der Berliner Nationalgallerie. Unter dieser Radierung hängt ein ganz kleiner Holzschnitt von Josef Reinhart-Schöneberg, darstellend Haydns Geburtshaus im Dorfe Rohrau an der Leitha unweit der österreichisch-ungarischen Grenze; in diesem ohne jede landschaftliche Schönheit in einer flachen Niederung gelegenen und zur Gräflich Harrachschen Herrschaft gehörigen Dorfe hatte der unbemittelte Wagenbauer Matthias Haydn beim südlichen Ausgange der Dorfstrasse nach Bruck zu ein einfaches, niedriges Häuschen gebaut, das ein Strohdach trug und nur aus einem Stockwerke zur ebenen Erde bestand; nach der Dorfstrasse zu sind fünf kleine Fenster und das Einfahrtsthor sichtbar; unmittelbar an das Wohnhaus ist eine Scheune angebaut. Eine Gedenktafel besagt, dass in diesem Hause am 31. März 1732 Joseph Haydn geboren wurde; er war der zweitälteste von 12 Geschwistern. Nachdem das Häuschen in den Jahren 1813 und 1833 durch Überschwemmungen zerstört worden war, ist es zum grössten Teile unverändert wieder aufgeführt worden; hier verlebte Joseph Haydn die ersten sechs Jahre seines Lebens, hier erhielt der Schöpfer der Symphonie und des Streichquartetts, der Begründer der neueren Instrumentationskunst, die ersten musikalischen Eindrücke durch seinen Vater, der nach des Tages Last und Mühe die Harfe zu spielen pflegte, und durch seine Mutter, die dazu sang. Als Haydn 1795 ruhmbedeckt aus London in seine Heimat zurückkehrte, da kniete er nieder beim Eintritt in sein bescheidenes Elternhaus und küsste die Schwelle in tiefster Dankbarkeit gegen Gott. Als Beethoven auf seinem Sterbelager ein Bild dieses Hauses sah, sagte er zu seinem Freunde Hummel: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde!“ *)

Beethoven ist in den beiden Ausstellungen dreimal vorhanden; beim Eintritt in den ersten Saal der Sezession, den Skulpturensaal, befindet man sich einem ganz eindruckslosen, buntbemalten Gipsmodell des berühmten Beethoven von Max Klinger-Leipzig gegenüber, welches geradezu unerfreulich wirkt und mit seinem schlechten Material, seinen bunten Farben, seinen verkehrten Dimensionen, seiner nur skizzierten Durchführung an die Machwerke der italienischen Gipsfigurenfabriken in Berlin N. erinnert. Es sieht aus, als ob der kleine, nackte Mann in dem grossen Sessel deshalb ein so wütiges Gesicht macht und die geballten Fäuste auf den rechten Oberschenkel schlägt, weil der vor ihm hockende dressierte Adler absolut nicht parieren und nicht auf den hingehaltenen rechten Fuss springen will. Ein solches Kunstwerk wie das Klingersche sollte uns nicht

*) Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt ein Aquarell von Haydns Geburtshaus aus dem Jahre 1825 und eine Photographie desselben von 1897; beide Bilder findet man in Leopold Schmidts „Joseph Haydn“, Berlin 1898, Harmonie-Verlag.

Digitized by Google

im Modell vorgeführt werden; wie viel besser geben da die schönen Photographieen des Originals aus dem Verlage von E. A. Seemann die Individualität Klingers wieder! Es ist in Tages- und Fachzeitungen — auch an dieser Stelle — und in eigenen Abhandlungen — von Prof. Dr. Paul Schumann und Dr. Jos. Mantuani — so eingehend über Klingers Meisterwerk geschrieben, dass ich es hier unterlassen kann. Die Kunstausstellung bietet einen Marmorkopf Beethovens von Carl Seffner, ebenfalls einem Leipziger Künstler, der übrigens auch die Totenmaske des am 19. Juni d. J. in Sibyllenort verstorbenen Königs Albert von Sachsen abgenommen hat. Sein sehr fein und natürlich herausgearbeiteter Beethovenkopf mit der stumpfen und unschönen Nase, den bartlosen und dünnen Lippen betont mehr den äusseren Menschen Beethoven als den in seinem Innern gottbegnadeten Künstler, mehr Beethoven, wie er war, als, was er war. Was er war und ist, wie seine Kunst wirkt und bannt, das sehen wir auf der Radierung (Probedruck) W. Leo Arndts-Berlin nach dem bekannten Gemälde Beethoven von L. Balestrieri-Paris von 1900, der meisterhaft dargestellt hat, wie der Genius Beethovens und seine Musik sich den Menschen mitteilt und offenbart, mag es nun, wie ich es auf einem kunstvollen Rahmen für dieses Bild angedeutet fand, das Andante con variazioni aus der Kreutzer gewidmeten Sonate für Pianoforte und Violine op. 47 sein, welches die beiden Männer in der bescheidenen Künstlerwohnung des quartier latin oder auf dem Montmartre spielen, oder irgend eine andere der unsterblichen Schöpfungen Beethovens.

In dem Glaskasten eines Seitensaales entdeckte ich eine zierliche Bronzestatuette des jugendlichen Mozart von E. Barias*); wenn man diesen seine Geige stimmenden Knaben sieht, denkt man an die ersten beiden Konzertreisen, die der sechsjährige Wolfgang Amadeus als Violin- und Klavierspieler in Begleitung seines Vaters, des Vizekapellmeisters Leopold Mozart, und seiner Schwester Marianne von Salzburg aus über München, Wien, Pressburg nach Paris, London, dem Haag und der Schweiz in den Jahren 1762 bis 1766 machte, überall durch sein frühreifes Talent ungemeines Aufsehen erregend; so sah Mozart aus, als er in Paris seine ersten Sonaten für Piano und Violine stechen liess und in London u. a. für die Königin sechs Sonaten für Piano und Violine komponierte.

Max Klinger hat in der Sezession eine interessante, überlebensgrosse

*) Skulpturen nach dem Kataloge der Gr. Berl. Kunstausstellung aufzufinden, ist sehr schwierig, da dieselben über alle Säle zerstreut sind, und der Katalog die betreffende Saalnummer verschweigt! Wann endlich wird man dahin kommen, in den Kunstausstellungen alle Kunstwerke, Bilder und Bildwerke, anstatt mit einer auf den Katalog verweisenden Nummer, mit der vollen Angabe des Darstellers und des Dargestellten zu versehen? Diese Rücksicht ist man dem Publikum wahrhaftig schuldig! Ein billiger Katalog könnte ja nebenher noch ausgegeben werden.

Digitized by Google

Gipsbüste Franz Liszts ausgestellt; der Kopf, etwas nach links gewendet, ist von kräftigster Auffassung und sehr charakteristisch: unter der mächtigen Nase springen Unterkiefer und Unterlippe etwas vor, die gewaltigen Haare verdecken fast die Ohren und geben der Büste etwas von dem Aussehen altägyptischer Könige.*)

Ein aus der Hamburger Kunsthalle stammendes, erst im vorigen Jahre von Professor Graf Leopold von Kalckreuth in Stuttgart gemaltes Bild des am 13. Sept. 1901 verstorbenen hochverdienten Musikgelehrten Dr. Friedrich Chrysander erregt das lebhafte Interesse aller Musiker und Musikfreunde in der Berliner Sezession. Der greise Gelehrte, ein Mecklenburger von Geburt, ist dargestellt in seiner Notenstecherei in Bergedorf bei Hamburg, die er sich 1866 eingerichtet hatte, mitten in seiner Lebensarbeit, der Herausgabe von Händels Werken; er hält in den Händen eine alte Händelausgabe und aufgeschlagen die im $^{3}/_{8}$ Takt stehende italienische Sopranarie „Benchè mi sia crudele, benchè infedel" der Teofane, figlia di Romano Imperator d'Oriente aus der dreiaktigen Oper „Ottone" (Akt III, Scene 6), Text von Nikolaus Haym, deren Komposition von Händel am 21. August 1722 beendet wurde, und deren Erstaufführung in London am 12. Januar 1723 stattgefunden hat; Chrysander edierte diese Oper für die deutsche Händel-Gesellschaft am 16. Oktober 1881. Wie bedürfnislos und bescheiden sieht der 75 jährige Mann aus, dessen rastlose Thätigkeit der praktischen Musik und der Musikforschung die grössten Dienste erwiesen hat, wie einfach und unscheinbar die Stätte, an der das grosse Werk der deutschen Händel-Gesamtausgabe entstanden ist!

Ich komme nunmehr zu den Darstellungen lebender Musiker, deren Porträts eine eigene Gallerie bilden könnten. Von Klavierkünstlern finden wir das Bildnis der Kasseler Pianistin Fräulein Rehn von dem Kasseler Maler Louis Kolitz und — in der Sezession — ein merkwürdiges Doppelbildnis des deutsch-italienischen, seit 1894 in Berlin lebenden Pianisten und Komponisten Ferrucio Benvenuto Busoni von Ida Gerhardi in Berlin. Man sieht den Künstler innerhalb desselben Rahmens in zwiefacher Gestalt, passiv und aktiv, in Gedanken versunken und phantasierend — schaffend; die Malerin, deren Lieblingsfarbe das Grün zu sein scheint, hätte mehr Sorgfalt auf die Hände Busonis verwenden sollen, die bei dem im Vordergrunde Sitzenden ein totenfarbiges und blutunterlaufenes Aussehen haben, bei dem im Hintergrunde am Flügel Spielenden ungeheuer gross sind, so dass die Finger goldgelben, reifen Bananen gleichen. Drei berühmte Geiger unserer Zeit sind in Kniestücken vorhanden. Ernst

*) Klingers Liszt-Büste steht im Foyer des Leipziger Gewandhauses. Bekanntlich wurde auch am 31. Mai d. J. eine Erzstatue Franz Liszts von dem Münchener Bildhauer Hermann Hahn in Weimar enthüllt. Beide Kunstwerke sind den Lesern der „Musik" aus den Beilagen zum 1. Heft des I. Jahrgangs bekannt.

Digitized by Google

Hildehrand-Sieglitz malte Meister Joachim, dem man in effigie ebenso wenig wie in natura seine 71 Jahre ansieht, ruhig und ohne jede Pose, aber auch ohne seine Geige dastehend, den rechten Arm auf ein Notenpult gelehnt, auf dem ein Band Bach steht, daran gemahnend, dass der deutscheste der deutschen Geiger wie kein anderer gerade Bach seine Kunst gewidmet hat, dass er zuerst in der Stadt des berühmten Thomaskantors öffentlich als Violinkünstler aufgetreten ist, dass seine Wiege und die der Vorfahren des grossen Sebastian in der Pressburger Gegend gestanden haben. Ein unter Glas befindliches, schon aus dem Jahre 1898 stammendes Gemälde von Walter Petersen in Düsseldorf stellt den Franzosen Prof. Emile Sauret dar, der früher als Lehrer des Violinspiels in Berlin wirkte und jetzt in London lebt; der Kopf, das Gesicht des auf dem Konzertpodium stehenden Künstlers ist treffend wiedergegeben, weniger die Hände und die Geige. Auch der in Berlin wirkende Böhme Florian Zajic (spr. Seitz) ist im Gemälde von Johanna Engel-Berlin vertreten. Von Kapellmeistern und Komponisten finden wir Richard Strauss, Max Fiedler, Krzyzanowski und Wilhelm Berger, welche alle vier sitzend dargestellt sind. Den ersteren hat Fritz Erler-München gemalt (1898); der Katalog verschweigt den Namen des Dargestellten, und sagt nur „Bildnis". Es ist ein eigentümliches Bild, in dekorativer Temperamanier auf Holz gemalt, und sein Verfertiger gehört zu den Sechzehn der Künstlervereinigung „Scholle", welche die modernste Sezessionskunst auf ihr Panier geschrieben hat, und der von der Grossen Berliner Kunstausstellung trotzdem eine Gesamtausstellung eingeräumt worden ist: der Hauptvertreter der neudeutschen Musik in altertümlicher Technik gemalt von einem Hochmodernen! John Philipp-Hamburg hat ein gutes Bildnis des Hamburger Kapellmeisters Max Fiedler im Pelzrock ausgestellt, Walter Hannemann-Weimar ein solches des Weimaraner Hofkapellmeisters Krzyzanowski, und der in Berliner Musikerkreisen sehr bekannte Portraitmaler Paul Spangenberg ein solches des Komponisten und Chordirigenten Wilhelm Berger-Berlin. In der Sezession fällt das in Auffassung, Zeichnung und Farbe flott und keck gemalte Bild des Opernsängers Francisco d'Andrade von Max Slevogt-Berlin günstig auf; der elastische und lebhafte Portugiese ist als „Don Juan" dargestellt, in seiner Haupt- und Glanzrolle, die ihm keiner nachmacht; man sieht dem Vertreter des neuitalienischen bel canto förmlich an, wie ihm „der Champagner das Blut im Kreise treibt"; man glaubt diesem Bilde nicht nur den alle erfreuenden und entzückenden Sänger, sondern auch den graziösen und eleganten, durch seine Liebenswürdigkeit alle hinreissenden Darsteller. Sein Pendant findet dieses Gemälde in dem Meisterbilde der Signora Gemma Bellinzioni von Professor Eduard Gelli in Florenz. Das interessante, südliche Farbenglut leuchtende Bild zeigt die graziöse Italienerin in grosser Gesellschaftstoilette, Türkisen

in den Ohren und an den Fingern, den Kopf mit leise geöffnetem Munde etwas zurücklehnend. Ein ganz vorzügliches Porträt schuf auch Georg Ludwig Meyn-Berlin in seinem Gemälde der Berliner Opernsängerin Miss Geraldine Farrar; man kann dem duftig-zarten Bilde nur den einen Vorwurf machen, dass die junge Amerikanerin in Wirklichkeit noch hübscher ist! Von dem Kasseler Maler Louis Kolitz endlich, der nicht weniger als 31 Bilder ausgestellt hat, ist ein virtuos à la Lenbach gemalter Kopf der Königl. Hofopernsängerin Frau Porst-Kassel im grossen, mit einer schwarzen Feder geschmückten Rembrandthute hervorzuheben. Von den Gemälden, welche irgend ein Tonstück bildlich darstellen oder von einem solchen ihren Titel entnehmen, nenne ich zunächst Die Sonate von Friedrich Ferdinand Koch in Antwerpen und Adagio von L. von Flesch-Bruningen in München; beide zeigen ein beim Kerzenlicht am Piano sitzendes junges Mädchen. Wenzel Wirkner-München und Mario Segantini in Maloja im Oberengadin haben ein Pastorale gebracht; während aber jener eine rein ländliche Scene malt, ein Hirtenstück ohne jeden Anklang an die Musik, zeigt des Letzteren Radierung — nach seinem Vater Giovanni und diesem gewidmet — einen Schäfer, der, auf der Erde sitzend, die Hirtenflöte spielt, wobei die Schäferin zuhört, von ihrer Herde umgeben. Der berühmte Londoner Maler John Whistler hat ein Nocturne gemalt, — die Engländer kennen die Nocturnes am besten aus den träumerischen Kompositionen ihres Landsmannes John Field — grau in grau eine schlummernde Stadt am träge und lautlos dahinfliessenden Flusse, an dessen Ufer im Abendnebel ein Mann steht, das Einzige, was Leben verrät in dieser bildlichen Nachtsymphonie.

Bei zwei Gemälden finden wir als Titel die Anfangsworte eines Volks- resp. Kunstliedes. Der Berliner Maler Hans Baluschek nennt sein in der Sezession befindliches Aquarell Der Mai ist gekommen nach dem Geibelschen Liede und zeigt uns eine lange Reihe von Sonntagsausflüglern, die auf einem Feldwege den heimischen Penaten zustreben; voran schreiten ein junger Mann und zwei Mädchen und singen; aber man glaubt den realistischen Gestalten nicht, dass sie das liebliche Volkslied singen; es könnte ebensogut irgend ein Gassenhauer sein; ihr gleichgültiger, stumpfer, fast mürrischer Gesichtsausdruck passt schlecht dazu! Ebensowenig passt der Titel Nur, wer die Sehnsucht kennt zu dem Gemälde von F. M. Bredt in Ruhpolding in Oberbayern, der eine am Flügel sitzende und singende junge Dame malt, welcher eine zweite aufmerksam zuhört. Anders ist es mit den Gemälden und Skulpturen aus Opern, deren Figuren uns sofort erkennbar sind. So malt der Frankfurter Gustav Schraegle eine Carmen, die aus dunklem Grunde geheimnisvoll heraustritt, rote Nelken im Haar und im Munde, die Arme keck in die Seiten gestemmt. Als Pendant zu der spanischen Zigeunerin kann die

Digitized by Google

Mignon-Bronzestatuette von Otto Riesch-Berlin gelten. Ernst Herter-Charlottenburg hat ein aus drei Teilen bestehendes Modell zu einem Tafelaufsatz ausgestellt, dessen Figuren Wagners Ring des Nibelungen entnommen sind: Alberich mit dem Rheingold, nach welchem die drei Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Flosshilde klagend und vergeblich ihre Arme ausstrecken, Brünnhilde mit Helm, Speer und Schild vor der breitästigen Tanne auf freislichem Felsen stehend, und Siegfried mit Notung und Horn vor der Eiche. Der Münchener Bildhauer und Radierer Ignatius Taschner schuf für die Sezession eine Parsifal-Bronzestatuette, die vom deutschen Kunstverein angekauft worden ist; der reine Thor sitzt, nur bekleidet mit einem glockenbehangenen Schurz und Fellsandalen und bewaffnet mit dem Speer, auf einem müde dastehenden, grossen und alten Pferde. Die Behandlung des Kopfes von Jung Parzifal erinnerte mich an jene typische Formenbildung, welche die Kunstgeschichte von den Aegineten in der Münchener Glyptothek kennt.

Zu den beliebtesten Darstellungen aus der Geschichte der religiösen, kirchlichen Musik gehört seit Alters her die Protektorin der Musik, insbesondere der Kirchenmusik, nach der Legende die Erfinderin der Orgel, die heilige Cäcilia; in dem in Tempera ausgeführten Brustbilde der heiligen Cäcilia von Johanna Kirsch in München erkennt man die edle Römerin, die als christliche Märtyrin starb; der etwas gesenkte, schöne Frauenkopf mit den schwarzen Haaren und den geschlossenen Augen zeigt ausser der Gloriola keine Attribute, er wirkt durch sich selber, ohne einer der viel gemalten idealisierten Engels- oder Himmelsgestalten anzugehören. Diese sehen wir auf dem Gemälde Gloria in excelsis Deo von Luise Max-Ehrler in München zu einem lieblichen, aus einem grossen Buche singenden Terzett vereinigt. Es ist erklärlich, dass fast alle uns hier interessierenden Darstellungen geistlicher Musik von Münchener Künstlern herrühren; so malt Eduard Blume in seinem Trost in Thränen einen alten Franziskanermönch, dem ein junges Mädchen auf der Guitarre vorspielt: Alter und Jugend, Vergangenheit und Zukunft, Schmerz und Freude, Welteinsamkeit und Lebenslust; so malt Thure Cederström in seinem Bilde Erinnerungen einen am Fenster seines Klosters sitzenden Abt mit der Violine, seine Noten durchblätternd; so malt Max Scholz in seiner Gesangprobe an der Orgel zu Ettal in anschaulichster Weise die Pflege von Orgel- und Gesangsmusik im Kloster Ettal in Oberbayern. Ein Pendant zu dieser Kirchenchorprobe im katholischen Süden bildet die Zeichnung von Erich Eltze in Westend b. Berlin: Der Königl. Domchor im Berliner Interimsdome unter seinem Dirigenten, dem Königl. Musikdirektor H. Prüfer.

Zum Schlusse sei eine ganze Reihe von solchen Genrebildern kurz erwähnt, welche Darstellungen weltlicher Musikpflege mit einem

ganz hestimmt erkennbaren Lokalkolorit, Nationalton, verhinden und uns in die hrandenburgische Mark, nach Mecklenburg, Friesland, Oberhayern, Holland, Frankreich, Spanien, Bulgarien und aus Europa hinaus nach Asien (Japan) und Afrika (Tanger) führen. Max Fabian-Berlin malt in seinem Feierahend auf der Spree einen jungen Schifferknecht, der auf dem Kajütendache seiner Zille sitzend Harmonika spielt, die Orgel des Schiffers, und dazu singt. Professor Karl Rettich-Lübeck henutzt zu seinem stimmungsvollen Ahendlied ein Motiv aus dem kleinen mecklenhurgischen Ostseehade Graae bei Müritz, an dessen hügeligem Meeresstrande Dresdener Diakonissinnen zur untergehenden Sonne ein Abendlied singen. Das Friesische Lied von Ludwig Dettmann in Königsberg i. Pr., sezessionistischer als die Sezession, in die es gehörte, erweckt mit seinen beiden grossen, hager-eckigen Friesinnen im Sonntagsstaat, die über den Landweg einer ganz unglauhlichen Marschlandschaft einherschreiten, und von denen die jüngere zu singen scheint, allgemeines Kopfschütteln und allgemeine Heiterkeit. Die Münchener Maler Arthur Hutschenreuter und Th. Kleehaas nehmen in ihren Gemälden Schnaderhüpferln und Schunkelwalzer humorvolle Situationen aus der oberbayerischen Musikpflege zum Vorwande, die Düsseldorfer Malerin Paula Monjé und der Antwerpener Maler Alois Boudry zeigen uns in ihren Bildern Liebeslied und Tonkünstler ansprechende Idyllen aus dem täglichen Leben Hollands, wobei die Musik als Gesang zur Guitarre das Liehesglück zweier Menschen anknüpft und vermittelt oder als Spiel auf der Piccoloflöte den feierahendmachenden Bewohnern des Fischerhauses Freude, Zeitvertreib und Erholung hereitet. Auf dem kleinen Gemälde des Pariser Malers Abel Truchet Cabaret Montmartrois in der Sezession sehen wir, wie's in einem richtigen Pariser Caharet hergeht; mögen sich unsere Silherne Punschterrine, Pan, Hungriger Pegasus, Siehenter Himmel, Bösen Buhen, Elf Scharfrichter u. s. w. u. s. w. ein Beispiel daran nehmen! Max Tilke-Berlin malt zwei Andalusische Zigeuner in einer armseligen Hütte, von denen der jüngere ein Lied zur Guitarre singt, ob zum Lohe des Gekreuzigten, dessen Kruzifix an der Wand hängt, lasse ich dahingestellt! W. Leo Arndt-Berlin hringt ein Gemälde grau in grau Musizierende Bulgaren, von denen der eine die grosse Trommel bearheitet, der andere den Dudelsack bläst. Auf dem Gemälde Eleuterio Paglianos-Mailand sitzt eine junge Japanerin, eine Geisha, auf dem Teppich und spielt die dreisaitige japanische Zupfgeige; auf dem farhenreichen Aquarell des römischen Malers Gustav Simon hocken siehen dunkelfarhige Marokkaner, junge und alte, mit dem Fez oder mit dem Turban bedeckt, auf einem teppichbelegten Podium und konzertieren auf Handtrommel und Tamburin, Streichguitarre und Mandoline, dazu singend. Der Pariser Maler Hyacinthe Royet hat ein eigenartiges, höchst interessantes Genrebild ausgestellt, dessen Inhalt ein allgemeiner, nicht

Digitized by Google

an einen bestimmten Ort oder an bestimmte Personen gebundener ist; anstatt des im Kataloge stehenden merkwürdigen Titels Ein Besuch bei der Ameise möchte ich es lieber Zwei Schwestern oder Haus und Strasse nennen! Zwei junge Frauen stehen sich in einer bescheidenen Dachwohnung gegenüber; die eine ist durch ihre blaue Arbeitsschürze als fleissige Wäscherin, Plätterin und Näherin und durch ihr kleines Mädchen als glückliche Mutter und Hausfrau gekennzeichnet, die andere im schwarzen Kleide und mit roten Blumen im Haar ist eine Strassengeigerin, die, des unstäten Lebens müde, reuig jene um Obdach, Speise und Trank anfleht. Dort Tugend, Fleiss und Arbeit, Glück und Gesundheit, hier Jugendverirrung und Leichtsinn, Freiheit, Elend und Armut; dort behäbiges Bürgertum, hier unstäte Bohême; es ist ein ganzer Roman, der sich hier abspielt, ein Bild, aus dem täglichen Leben gegriffen, das jeden, der mit dem Bilderbesehen auch das Denken zu verbinden versteht, ergreifen und packen muss. —

Eine blosse Aufzählung und Inhaltsangabe von Kunstwerken bleibt immer nüchtern und unvollständig, es ist wie ein Konzertprogramm ohne die Musik! Das wird besonders der Musiker empfinden, der gewöhnt ist, die Kunst unmittelbar auf sich einwirken zu lassen; aber er wird dafür bei seinem Besuche der beiden Berliner Kunstausstellungen auch voller Freude staunen, welch zahlreiche Anregungen und Motive die Musik und die Musiker den darstellenden Schwesterkünsten der Malerei und der Skulptur geben, und er wird stolz darauf sein, diesem Dreibunde anzugehören!

Digitized by Google



AUGUST KLUGHARDT †

Ein Gedenkblatt

Von Dr. Fritz Volbach-Mainz

Rastlos und standhaft hat er den dornenvollen Pfad des schaffenden Künstlers gewandelt, emporstrebend dem Höchsten entgegen. Und als sein Streben im grossen Erfolge endlich Belohnung und Ansporn zugleich empfing, da trat unerwartet der Tod zu ihm und entführte ihn uns und der Kunst. Im Augenblick höchster, männlichster Schaffenskraft entsank die Feder seiner Hand. Sein Tod ist ein schmerzlicher Verlust für die Kunst. Klughardt war einer von jenen Künstlern, denen es mit ihrer Kunst heiliger Ernst war, ein Mann strenger Selbstzucht und nie erlahmender Energie; er war ein moderner Meister, indem er das, was sein Herz bewegte zum Erklingen brachte, in der Formensprache unserer Zeit aussprach. Diese seine Sprache aber war eine in eigenem Ringen geborene, gegründet auf den ernstesten und strengsten Studien an den Werken unserer Grossmeister. Er bewahrheitet wie wenige Goethes goldenes Wort:

„Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleisse zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.
Drum übe dich nur Tag für Tag,
Und du wirst seh'n, was das vermag!
Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht,
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand."

Die durch unermüdliches „Üben" erlangte absolute Sicherheit und Prägnanz des Ausdrucks ist es vor allem, die Klughardts Werke, besonders seine beiden grossen Oratorien Die Zerstörung Jerusalems und Judith, aber auch z. B. seine Oper Gudrun vor allem auszeichnet und ihm den Meistertitel sichert. Mag man häufig den Flug seiner Phantasie nicht hoch genug finden, seine Gedanken nicht immer eigenartig und bedeutend, — die Art, wie er sie ausspricht, wie er ihnen durch die Form Leben giebt, erhebt sie stets über sich selbst, lässt uns den Eindruck wahrer edler Kunst empfinden.

Fast auf allen Gebieten der Komposition hat sich Klughardt bethätigt, stets mit gleichem Ernste. Dass er auf dem einen Gebiete Höheres leistete als auf dem andern, liegt in der Natur der Sache.

Sein ganzes Wesen zog ihn zur dramatischen Musik hin, hierhin verlegt er den Schwerpunkt seiner Kraft. Die Unmöglichkeit jedoch, seine eminente „Kleinkunst" dem lapidaren Stil des heroischen Musikdramas anzupassen, drängt ihn offenbar dazu, für diese ihm so geläufige Kunst ein Feld der Bethätigung zu suchen. Dieses findet er auf dem Gebiete der Kammermusik. Hier vermag er sein ganzes eminentes Können zu entladen und Werke zu schaffen, die in ihrer technischen Vollendung und Klarheit selbst in den kompliziertesten Formen geradezu Muster ihrer Gattung bilden. Ich meine, es war für ihn kein innerer Zwang, diese Seite seines Könnens zu bethätigen, und so glaube ich, sind diese Werke nicht aus der Not des musikalischen Gedankens geboren. Die Gedanken — und es fehlt wahrlich nicht an schönen und edlen — sind vielmehr die Folge dieses „Spieltriebes", der ja die absolute Musik in ihrer reinsten Gestalt erzeugt. Dieses Verfahren aber lässt sich nicht anwenden auf den grossen symphonischen Stil, der wie das Drama — aber in anderem Sinne, — aus den bestimmten erlebten Gedanken heraus entspringen muss. Klughardts symphonische Werke vermögen deshalb auch am wenigsten zu fesseln, eben weil in ihnen das Gleichgewicht des Gedankens und der Form am wenigsten klar hervortritt. Klughardts Gedankenreich liegt eben auf Seite des dramatischen, und diese hervorstechende Seite seiner Begabung steht seiner Gestaltungskraft auf rein symphonischem Gebiete im Wege, wie andererseits sein Drang nach musikalischer Filigranarbeit wieder der Feind seines dramatischen Schaffens wird. Zwei Seelen leben in seiner Brust, die sich bekämpfen; und in dem eigenen Ringen, beide entgegenstehenden Prinzipien zu vereinigen, sich gegenseitig kräftigen und durchdringen zu lassen, ist ein Schwanken die natürliche Folge. Und doch gab es für ihn eine Lösung des Zwiespaltes, und Klughardt fand glücklich den Schlüssel dazu. Es giebt ein Gebiet, auf dem sowohl die Kraft des dramatischen Ausdruckes als auch die Möglichkeit und sogar Notwendigkeit der komplizierten polyphonen Kunst und ihrer Durchdringung die Eigenart des Kunstwerkes bestimmen, das ist das Gebiet des Oratoriums.

Indem er diesen Boden betritt, findet er sich selbst, der Zwiespalt ist gelöst, und frei und mächtig vermag sich sein Talent zu entfalten, und leicht und willig gehorcht ihm seine Kunst. Ein grosser, mächtiger und würdiger Vorwurf war es, an dem er die Kraft seiner Flügel erprobte, jenes erschütternde Drama der Zerstörung Jerusalems, mit dessen Fall symbolisch das alte Reich der ehemaligen Kinder Gottes in Trümmer sinkt, aus denen triumphierend dann die neue Zeit emporsteigt. Es sind die

Digitized by Google

Scenen, wie sie vorher Kaulbach in seinem ergreifenden Bilde zu einem herrlichen Ganzen vereinigt.

Der Stoff kam hier dem Tondichter entgegen; er bewahrte ihn vor allem vor einem Fehler, dem er als Dramatiker leicht hätte verfallen können. Nicht jede Handlung ist zum Oratorium geeignet. Der Charakter dieses ist stets ein erhabener; unsichtbar waltet über der Handlung, diese bestimmend und leitend, die Hand Gottes, Jehovas. Die Ausdrucksweise dieses erhabenen Stils muss aber auch musikalisch dem entsprechen und Mittel in den Vordergrund stellen, welche der Grösse dieser Idee angepasst sind. Die Ruhe des erhabenen Stils, das Aufgehen und Versenken in diese Gedanken der Erhabenheit erfordert von selbst breite Flächen der Reflexion und Versenkung, scheinbare Ruhepunkte der Handlung. Hier ist in erster Linie der Gegensatz des Oratoriums zum Drama klar ausgedrückt. In weiser Erkenntnis dieser Thatsache schaltet Wagner daher den reflektierenden Chor ganz aus seinen Werken aus und behandelt ihn nur streng als handelnd. Dass man nun aber auch im Oratorium den dramatisch auftretenden Chor in den Vordergrund stellte und zum fast alleinherrschenden zu machen suchte, war ein Fehler, dem selbst Liszt in seiner Heiligen Elisabeth nicht entging, und der leicht üble Folgen hätte haben können für die Entwickelung, wenn nicht derselbe Liszt in seinem gewaltigen Christus uns die Form des neuen, modernen Oratoriums klar und zugleich aus genialer Kraft neu geschaffen hätte. Die Verkennung dieses Grundsatzes musste das Oratorium notwendig zu einem Zwitter stempeln und Wagners hartes Urteil bestätigen. Aber gerade diesem Fehler entging Klughardt wie von selbst. Der Stoff drängt ihn zu mächtiger chorischer Entfaltung, die das Ganze unbestreitbar in die Sphäre des Erhabenen rückt. In den Chören hat Klughardt eine Meisterschaft gezeigt, die selbst seine Gegner anerkennen müssen, hier gerade flossen die verschiedenen entgegengesetzten Seiten seiner Begabung in Eins zusammen.

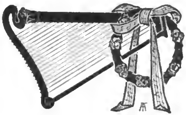
Dass aber andererseits auch die Errungenschaften des durch Wagner geschaffenen dramatischen Stils in dem modernen Oratorium nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, versteht sich von selbst. Dort wo die Handlung selbst lebhaft fortschreitet, werden alle die Grundsätze der Behandlung des modernen Dialogs dieselben wie im Drama sein müssen. Auch hier wird die Scene die Einheit bilden müssen und selbstverständlich darf von Arien und geschlossenen Ensembles im alten Sinne keine Rede mehr sein. Wie Klughardt hier mit sicherer Hand das Richtige trifft und Scenen von gewaltiger dramatischer Wirkung schafft, dafür möge ein Hinweis auf die erschütternde grosse Altscene genügen.

Auch in der Charakterisierung der einzelnen Personen kommt dem Komponisten sein dramatisches Talent zu gute; ich erinnere nur an die Gestalt des Ahasver. — Gewiss hat auch dieses Werk seine Schwächen;

Digitized by Google

aber getreu dem Rate Chateaubriands, dass es an der Zeit sei, „eine Kritik der Vorzüge zu schreiben", übergehe ich sie um so lieber, als es sicher ist, dass das Werk den grossen Beifall und die grosse Verbreitung, die ihm zu teil geworden, wirklich verdient. Auch die Frage, ob Klughardts letztes Oratorium „Judith" auf der Höhe des vorgenannten Werkes steht, gehört nicht hierher; uns war es doch nur darum zu thun, in grossen Strichen einen Umriss zu zeichnen der Entwickelung eines Künstlers, dessen hohes und reines Streben allein schon uns Ehrfurcht und Achtung abnötigt, eines Künstlers, dem es gelungen, ein Werk zu geben,

„dass es" (wie Goethe verlangt) „Laien gern empfinden,
Meister es mit Freuden hören."



DIE BÜHNENFESTSPIELE IN BAYREUTH 1902

Von Oscar Merz-München

Der ausgezeichnete Aufsatz Wagnertum einst und jetzt von Erich Kloss (Berlin) im Bayreuth-Heft der „Musik" (pag. 1905—1908) schildert in knappen, aber bestimmt und rein sachlich gehaltenen Zügen aufs treffendste Wesen und Bedeutung, wie sie die Festspiele in den nun 26 Jahren ihres Bestehens sich gewonnen haben. Denn gleich der künstlerischen wird dort auch die ethische Stellung hervorgehoben, die ihnen durch geistvolle, kundige Leitung und durch unermüdliche, im Sinne des Vermächtnisses des dahingeschiedenen Meisters treu durchgeführte Arbeit „auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth" immer entschiedener errungen worden ist. Und wohl nirgends besteht heute mehr ein ernstlicher Zweifel darüber, welch hohen Kunst- und Kultur-Gewinn der Abschluss des Wagnerschen Lebenswerkes in sich birgt, der eben in nichts Geringerem bestand und bestehen musste, als in der Verwirklichung der von dem genialen Seher so lange gehegten und innerlich ausgebauten Festspiel-Idee: nämlich in einer grossartig gedachten und durchgeführten Neu-Erhebung des deutschen Theaters und, was hiermit unzertrennlich war, der Schaffung einer idealen, reineren künstlerischen Sphäre für dasselbe, als diejenige gewesen ist, die der Künstler vorgefunden und zeitlebens aus tiefinnerlicher Überzeugung zu bekämpfen hatte.

So ist Bayreuth eine feste Burg der gesamten Kunstwelt, für uns Deutsche im besonderen der Stolz und die Freude aller Einsichtigen geworden. Immer klarer wurden die Ziele erkannt und die richtigen Wege gefunden, um sie zu erreichen. Heute steht Bayreuth nicht nur als Begriff sondern als festfundierte und festgefügte künstlerische Institution da, die einen weithin wirkenden, segensreichen Einfluss auf die gesamte Kunstanschauung und Kunstübung der Gegenwart ausübt. So ausgerüstet hat man heuer das 15. „aktive" Festspieljahr gefeiert, unter lebhaftester Teilnahme von nah und fern: 1876, 1882, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 99, und 1901 sind die vorhergegangenen Spieljahre.

Wie in den beiden letzten hatte die Festspielleitung auch diesmal einen sechs Abende umfassenden Cyklus zur Durchführung gewählt: „Der fliegende Holländer", „Der Ring des Nibelungen" und „Parsifal" kamen zur Darstellung. Im ganzen gelang die Bewältigung der Riesenaufgabe vollendeter als im vorhergegangenen Jahre, das die gleichen Werke in der

Digitized by Google

nämlichen Anzahl von Aufführungen gebracht hatte: zweimal den Ring, fünfmal den Holländer und siebenmal den Parsifal. Die scenische wie die musikalische Leitung war die nämliche wie im Vorjahre. Aber für die Vertretung der Solopartieen waren diesmal einige glückliche Ergänzungen verfügt und in der Zuweisung wichtiger Partieen einige Verbesserungen durchgeführt. Somit hat auch dies Jahr, das scheinbar nur eine Wiederholung des Programmes des vorigen zu bringen bestimmt war, rüstige Weiterarbeit erwiesen. Übrigens auch in gar manchem des scenischen Teiles. Die ersten 8 Aufführungen vom 22. Juli bis 1. August haben es in umfassender Weise dargethan. Sie umschlossen zwei Holländer-, eine Ring- und zwei Parsifal-Aufführungen. Die Oberleitung der Festspiele führt seit 1886 Frau Wagner. Was das für das Emporblühen und Gedeihen der grossen Unternehmung, Wagners Lebenswerk lebendig zu erhalten und solchergestalt fortzusetzen, zu bedeuten hat, das ist der Welt seit Jahren „offenbar" geworden. Die geniale Frau erfreute sich auch heuer des Vollbesitzes der für die Durchführung der gewaltigen Aufgabe erforderlichen ganz ausserordentlichen Frische und geistigen Spannkraft. Die Bühnenleitung speziell hat sie Siegfried Wagner mit Julius Kniese übertragen, denen als Regisseur Ernst Braunschweig (Berlin) und als Inspicient W. Wirk (Rostock), zwei praktische Theaterleute, hierbei zur Seite stehen, während wie seit langem Maschineriedirektor Kranich (Darmstadt) als Nachfolger Fritz Brandt's im technischen Teile die ihm gestellten Aufgaben aufs geistreichste erfasst und aufs glänzendste löst. Hierzu sei beispielsweise nur auf die meisterliche Ausführung der Rheintöchter-Scene im Rheingold, die seit Jahren Staunen erregt, wie auf die ganz eminente Gestaltung der Spuk-Scene im dritten Aufzug des Holländer hingewiesen, die bisher nirgends auch nur annähernd in solch feinsinniger und zugleich zauberhafter Weise ausgeführt worden war. Allerdings werden anderseits von der Scenenleitung seit geraumer Zeit Anordnungen zur Weiterbildung des dekorativen Teiles für den Parsifal erwartet, wie auch für einige Unvollkommenheiten der in den meisten Teilen vollendet zu nennenden Ausführung der scenischen Vorschriften für den Ring Ergänzungen am Platze wären, so unter anderem zum Beispiele für die Verwandlungen im Rheingold und für die Schluss-Scene der Götterdämmerung.

In der Solobesetzung ganz eminent bedacht war der unter Felix Mottls genialer musikalischer Leitung stehende Holländer. Mit der Darstellung der Titelrolle wechselten wie im Vorjahre van Rooy und Bertram, von denen man aber in den beiden ersten Aufführungen nur den einen zu sehen bekam, da der Partner von der Wiedergabe des Wotan in dem zwischen beiden Vorstellungen liegenden Ring in Anspruch genommen war. Diesmal war es Bertram (Berlin), der den Holländer zuerst zu verkörpern hatte. Es gelang ihm ausgezeichnet. Das Düstere, Dämonische trat in

Digitized by Google

seiner Interpretation ungemein charakteristisch hervor; es liegt gleichsam schon in seinem Stimmcharakter vorbereitet. Seine Vorzüge liegen überhaupt mehr nach der gesanglichen Seite hin, während sie bei van Rooy in Kraft und Wahrheit des dramatischen Ausdruckes hervortreten. Die Senta hat die im Vorjahre schon besprochene, den schwärmerisch-traumhaften Charakter ausserordentlich glücklich treffende Emmy Destinn als Vertreterin, den Erik gab in der ersten Aufführung Emil Borgmann, ein junger Hamburger Sänger, der das Urwüchsig-Natürliche im Wesen des Erik ausgezeichnet zur Geltung brachte, in der zweiten der stimmbegnadete Ernst Kraus (Berlin). Als Daland sah ich beide Male den tüchtigen Knüpfer (Berlin), mit dem dann später der Hamburger Lohfing alternierte. Als Mary und Steuermann ergänzten Frau Schumann-Heink (Berlin) und Philip Brozel (London) das Ensemble vorzüglich. Die Chöre waren von ausgezeichneter, gleich kraftvoll dramatischer wie musikalischer Ausführung. Man hört sie im Holländer nirgends auch nur annähernd so vollendet und damit eben wirkungsvoll besetzt und vorgetragen. Dass Regie, Ausstattung und Aktion bis in die kleinsten Details geradezu meisterhaft ausgeführt und dabei von vollendeter Einheitlichkeit sind, war schon im Vorjahre zu rühmen. Desgleichen die nach Wagners Plan erfolgte ausserordentlich stimmungfördernde Zusammenziehung des Werkes in einen Akt.

Beim Parsifal ist der Wiedereintritt des ausgezeichneten Gesangskünstlers Felix Kraus, der sich sonst nur dem Konzertgesange widmet und nur 1899 in einigen Aufführungen in Bayreuth mitgewirkt hatte, in das Bayreuther Ensemble ein entschiedener Gewinn und desshalb allerseits auf freudigste begrüsst worden. Man hatte das Glück, seinen wunderschönen Vortrag in den beiden ersten Aufführungen zu hören. Es darf gesagt werden, dass, wenn auch der dramatische Ausdruck früher, bei einem Scaria, Grengg kraftvoller gezeichnet war und desshalb mächtigere, grössere Eindrücke hervorrief, der rein gesangliche Teil dagegen durch Kraus technisch eine vollendetere, ausgeglichenere Ausführung erfährt, als jemals vorher. Und für den Klingsor hatte man diesmal in der zweiten Aufführung zum erstenmal Fritz Friedrichs zu begrüssen, der mit seiner meisterhaften Betonung des dramatischen Gehaltes der Partie an die seither nicht wieder erreichten Eindrücke erinnerte, die der unvergessliche Carl Hill, der erte Vertreter der Rolle (noch unter Wagner, 1882) wachgerufen hatte. Mit Friedrichs alterniert Schütz (Leipzig) in dieser Partie. Die Titelrolle war durch Schmedes (Wien), die Kundry durch Marie Wittich (Dresden) in beiden Vorstellungen trefflich vertreten; von den mit ihnen in späteren Aufführungen alternierenden Alois Burgstaller und Ellen Gulbranson habe ich die Partieen schon in früheren Jahren dargestellt geben sehen und trefflich bewährt befunden. Als Amfortas war wegen dauernder Indisposition des ursprünglich in erster Linie dafür bestimmten

Digitized by Google

Carl Perron (Dresden), anfangs Theodor Reichmann, der die Rolle einst bei den ersten Aufführungen 1882 zu Wagners grosser Zufriedenheit gegeben hatte, zugezogen. In späteren Vorstellungen traten Perron und Schütz (Leipzig) neben ihm an diese Stelle. Die berühmte Blumenmädchenscene war musikalisch aufs trefflichste durchgeführt. Man hat aber früher noch mehr entzückenden Wohlklang darin vereinigt gefunden. Auch die übrigen Chöre waren sehr gut. Der ausgezeichnete Hofkapellmeister Carl Muck hatte die musikalische Leitung wie im vorausgegangenen Jahre und brachte Geist und Gehalt der Partitur in hervorragender Weise zur Geltung.

Im Ring spricht das Ensemble van Rooy-Wotan, Gulbranson-Brünnhilde, Ernst Kraus-Siegfried, Friedrichs-Alberich, Schumann-Heink-Erda, Louise Reuss-Fricka den Charakter der Aufführung bezeichnend aus. Dazu am Dirigentenpulte Hans Richter. Über die zweite Aufführung, die gegenwärtig unter Siegfried Wagner stattfindet, höre ich von kompetenter Seite, dass sie mit Bertram als Wotan eine ebenso grossartige Signatur trage. Vom übrigen Ensemble, dessen Vorzüglichkeit nur in der Götterdämmerung etwas nachliess, seien noch Briesemeister (Stockholm) als Loge, Breuer (Wien) als Mime, Elmblad (Stockholm) als Fafner, Burgstaller und Frau Wittich als Siegmund und Sieglinde, Lohfing als Hunding mit Auszeichnung genannt.

Die Leistungen des Bayreuther Orchesters sind seit jeher berühmt. Die herrliche Akustik des Hauses trägt dazu bei, die Wundermacht der Klangwelt des „mystischen Abgrundes“, wie Wagner einst den Orchesterraum seines Festspielgebäudes bezeichnet hat, noch in erhöhtem Grade zur Wirkung kommen zu lassen. In diesem Jahre hatte eine ziemlich eingreifende Erneuerung und „Verjüngung“ der Zusammensetzung der Mitwirkenden im Orchester stattgefunden; wie ich hörte, sind über 40 Mitwirkende „ausgewechselt“ worden, also über ein Drittel des ganzen Komplexes. Dieser einschneidende Eingriff machte sich aber nirgends störend bemerkbar: der deutsche Orchestermusiker ist eben durchweg von hervorragender Tüchtigkeit und erfasst seine Aufgaben rasch, da er sie technisch stets zu bewältigen weiss.

Dass das Haus, wie in den letzten Jahren, zu allen Aufführungen ausverkauft war, ist, entgegen manchen eine Zeitlang umlaufenden Nachrichten, Thatsache. Und so kann man, wie in künstlerischer, wohl auch in administrativer Hinsicht der Zukunft der Festspiele in der Gewissheit ihres segensreichen Weiterblühens und Gedeihens unbesorgt und freudig entgegensehen.

Digitized by Google

DAS SECHSTE DEUTSCHE SÄNGERBUNDESFEST IN GRAZ

Von Dr. Ernst Decsey-Graz

Es war ein Fest der Wagen und Männer-Gesänge, das im Brande der Julisonne an fünf Tagen abgehalten wurde. Elftausend Sänger aus allen Eisenbahnstationen Deutschlands und Österreichs konzentrierten sich in der romantischen Bergstadt, und im Beisein von ungefähr hunderttausend Menschen wickelte sich durch fünf Stunden der grosse Festzug vom 27. Juli ab. Ein riesenhaftes entre nous entstand: Menschen, die einander nie gekannt und gesehen, bewarfen sich mit Blumen, und der liebe gute Partikularismus — wenn zwei Deutsche beisammen stehen, bilden sie drei Gesangsvereine — schien für eine halbe Woche überwunden. Unsere „geehrten Mitwölfe" wurden durch die sittliche Kraft des Festgedankens zu Mitmenschen pur et simple, und diese ergreifende Thatsache ist der Beleg für die kulturelle Bedeutung des Ereignisses. Die Idee des „Bruder- und Freundseins" lag hinter dem Festzug und seinen Musikbanden, Festons, Guirlanden, Kostümen und Festwagen mit geputzten Dirndeln.

Nach den Wagen die Gesänge. Nicht als ob der musikalische Geist im zweiten Gliede marschierte; aber dies Fest hatte, wie jedes Sängerfest, zwei Fronten: die kulturelle und die gesangliche. Ohne die erste zu übersehen, interessiert den Musiker doch vor allem die zweite, und er rückt sie in das Centrum der Betrachtung.

Wie gesagt: 11000 Sänger waren anwesend, von denen 7500 auf dem Konzertpodium Platz fanden. Es waren natürlich nicht alle Sänger Deutschlands, oder auch nur Abgeordnete aller Vereine anwesend. Denn auch hier giebt es outsider, Leute, die nicht mit vom Bund sind — siehe das oben über den Partikularismus Gesagte —; namentlich die Rheingegenden schliessen sich aus, und auch die deutschen und österreichischen Arbeitergesangsbünde gehen mit der Bürgerschaft nicht auf ein Podium.

Wichtiger aber schien mir noch als das Fehlen einer Tausendschaft von Sängern das Ausbleiben der Musikreferenten der grossen Blätter, woraus zu schliessen ist, dass man das ganze Fest doch nicht überall als ernst zu nehmendes Kunstfest berechnet, und dass der Männergesang doch nicht als Musik erster Klasse, sondern als eine ars minoris gentis gezählt wird.

Ich stehe hier auf einem anderen Standpunkt. Mir ist das Männergesangswesen immer als Kultur der Masse erschienen: es beschenkt Tausende mit Musik, denen diese sonst überhaupt entbehrten, und darnach sind auch die Gesetze seines Wesens zu verstehen. Kultur der Individualität spricht zu uns aus den Werken unserer musikalischen Denker, aus den Schöpfungen einzelner produzierender und reproduzierender Künstler. Hier aber haben wir es mit einem Organismus zu thun, der nur lebt, wenn er das Individuum verschlingt. Sein Gutes und sein Böses kommt daher. Ich weiss: er verschuldet musikalisch und ethisch viel durch Aufsaugung des Individuellen, und nichts berührt unangenehmer, als in Vereinsberichten die stereotypen Wendungen zu lesen: „Wir fuhren nach München. Wir genossen einen köstlichen Frühschoppen, wir sangen hernach einen Chor, wir wurden daraufhin begrüsst". Wie es nämlich nur Vereinskonzerte giebt, so giebt es eine Vereinsfreude und -trauer und ein Vereins-

Digitized by Google

mittagessen. Das Solo ist die Ausnahme. Und auch das Philisterium macht sich gern breit im Schatten des Gesanges: die Vierstimmigkeit hic et ubique kann oft entsetzen.

Allein man darf das Vereinswesen nicht ausschliesslich mit seinen Lastern belasten, man muss die Rechnung mit seinen Tugenden wieder entlasten. Es pflegt eine zwar beschränkte, aber dennoch gesunde Kunst, und reicht sie auch nicht über zwei und ein halb Oktaven — die bedeutendsten Komponisten haben in diesen engen Formen Gedanken ausgesprochen.

Überdies betrachte ich die musikalische Seite der Erscheinung durch die Brille des Optimismus. Denn die Entwickelung unserer deutschen Musik hat ein gar langsames Tempo genommen. Beinahe 1000 Jahre hat das deutsche Volk gebraucht, um vom griechisch-melodischen überhaupt zum harmonischen Denken fortzuschreiten, um sich aus den Banden der Kirchentonarten loszumachen und seine Mehrstimmigkeit zu gewinnen. Und mit nicht minder inniger Zähigkeit kämpfte es — um ein anderes Beispiel zu gehen — um seinen eigenen Opernstil. Man kann also heute noch nicht den Stab über eine Musik-Kultur brechen, die genau genommen 94 Jahre alt ist. Denn mit der Zelterschen Liedertafel — 1808 — und Nägelis Züricher Männerchorverein — ebenfalls 1808 — ist der deutsche Männergesangverein ja erst eigentlich gestiftet worden, Erscheinungen wie etwa der Adjuvantenverein in Coswig und ähnliche zählen doch nur als Vorläufer. So glaube ich denn auf die Zukunft des Männergesangswesens immerhin eine Karte setzen zu dürfen, umsomehr, als es sich seit 1861, dem Gründungsjahre des Deutschen Sängerbundes, kulturell ausgeweitet und seit dem letzten Dezennium doch auch musikalisch vertieft hat.

Mit diesen guten Gedanken sass ich denn höchst interessiert bei den grossen Hauptproben und beobachtete die ersten ungelenken musikalischen Bewegungen der singenden Masse. Siebentausendfünfhundert — ein kleines Armeekorps — standen unter dem Kommando eines Einzelnen, und beim Exerzieren wollten anfangs Einsätze, Nuancen und gleiches Tempo nicht immer klappen. Der linke Flügel musste sich mit dem rechten, von dem er fast 50 Meter entfernt stand, erst einhören, die bunte Schar sich erst untereinander verständigen und bis die Hunderter-Reihen, die sich zu einem Teppich von Köpfen zusammenflochten — ein eigenartiger Anblick — disciplinlert wurden, brauchte es Zeit; aber im ganzen eigentlich nicht viel, und jedenfalls hätten Massenpsychologen wie Scipio-Sighele, Gabriel Tarde oder Gustav Ratzenhofer ein ebenso imposantes als ergiebiges Objekt gefunden, die Ästhetik der Menge, die musikalische âme collective, zu erforschen.

Natürlich gab es hier nur Breitseiten von Klang, schwere Batterieen von Accorden; die Deklamation der Siebentausend war ziemlich deutlich, aber es war ein Frakturreden: jedes Wort schien gleichsam demokratisiert, nicht beflügelt, sondern robust. Gustav Wohlgemuth, ein Dirigent, der sich aufs Schraffieren und Schattieren, wie nur einer versteht, musste es erfahren, was es heisst, einen so leichtgebauten, luftigen Chor, wie sein Mägdlein hab Acht dieser Volksmasse anzuvertrauen; sie zerdrückte ihm seine Zartheiten und quetschte die Notenköpfe seiner Passagen. — Dennoch aber erschrak man nicht, als das „Konzert der Zehntausend" mit den granitenen Accorden der Wolfschen Hymne Dem Vaterland begann. In dem Riesenraum klang der Gesamtchor gerade normal, das heisst füllig und wohlthuend, aber nicht übergewaltig, und ich glaube: auch wenn 12000 gesungen hätten, würde das Ohr grössere Kraft nicht gemessen und gemerkt haben, weil von einer bestimmten Grenze ab Zahl und Kraft der Singenden nicht in gleicher Proportion mehr fortschreiten. Erst, wenn nach den Gesamtchören, auf die das Publikum besonders „spitzte", die einzelnen Bunde einsetzten, also nach den Tausendschaften die Hundertschaften kamen, fühlte man die Wucht des Gesamtchores, weil die Bunde anfangs schütter klangen, wie Kleingewehrfeuer nach der Kanonade; aber die vorzügliche

Digitized by Google

Akustik des Baues trug dem Ohr jeden Ton treulich zu, man gewöhnte sich auch an die Minoritäten, und genoss sogar — wie beim Wiener Männergesangverein — Subtilitäten des Vortrages.

Im ganzen wurden uns am I. Haupttage 15 Chöre, am zweiten 14 vorgesungen, und als künstlerische Ausbeute nahm man von den 29 Nummern mit: Hugo Wolfs Chorhymne: Dem Vaterland, Rich. Wagners Liebesmahl der Apostel, Heinrich Zöllners Chorballade: König Rings Brautfahrt, Wilh. Kienzls Marschchor: Landsknechtslied, Kremsers Soldatenweise: Prinz Eugen, Schuberts Sehnsucht und Silchers schwäbische Volkslieder. Also immerhin ein Viertel. Wolfs Chor — 1888 in Perchtoldsdorf bei Wien gleichzeitig mit den Moerike-Liedern komponiert — eröffnete, und trotz seiner grossen Schwierigkeiten geriet das wundervolle kleine Kunstwerk unter Kremsers Leitung. Genial ist die Technik des Stückes, echt Wolfisch: aus einem Motiv sind alle Stimmungen gestaltet, das Ganze wie aus einem Guss. Indes stecken hinter dem neuen Guss mehrere Güsse, denn 1897, kurz vor seinem Ende arbeitete Wolf den Schluss noch einmal um. Interessant war mir, dass der Sänger des italienischen und spanischen Liederbuches hier einen so deutschen Stoff wählte; vielleicht brach in der Wiener Fremde sein ganzes heisses Heimatsgefühl durch, und er gedachte der steirischen Waldberge und hellen Flussthäler, da er die wunderbare Melodik der Stelle „O deutsches Land, wie bist du schön" erfand. Als Wolf den Chor 1895 herausgab, wollte er ihn dem deutschen Kaiser widmen; jedoch wurde die Widmung, wie es heisst, abgelehnt vielleicht durch Wolfs eigene Schuld; aber auf dem Sängerbundesfeste fühlte man, dass dies Werk, das die ganze Nation angeht, ein jedes Kaisers würdiger Besitz ist. Es wirkte grandios. — Den Höhepunkt bedeutete die Aufführung von Wagners Liebesmahl. Aus ihm senkte sich des Meisters Geist in feurige Zungen auf uns herab. Eine merkwürdige magnetische Kraft ging von dem herrlichen Werke aus: die Kantate hat alle hingerissen, Zuhörer, Sänger und Dirigenten. Aber man hatte eine Opernscene genossen, mit allen Spannungen und Wirkungen des Theaters, eine Opernscene, mit Holländer-, Rienzi-, Tannhäuser- sogar vorahnenden Parsifalstimmungen, was darum so auffällig ist, weil Wagners Dramen so streng geschlossene melodische Individualitäten sind, dass sie auf den ersten Horch, und nicht nur von Musikern allein, unterschieden werden. Die technische Bravour des auf einem Sitze geschriebenen Werkes, ist freilich unerhört und die Sänger versicherten, nichts lieber gesungen zu haben, als das fortreissende Finale „Wir sind bereit in alle Welt zu ziehen". Ergriffen hörte man die drei Chorgruppen, die zauberhaften Stimmen aus der Höhe, den Anstieg des Orchesters aus dem pp der Pauke bis zum rauschenden FF des Prestos, das „Recitativ" der zwölf Apostel (die besten Stimmen des Wiener Männergesangvereines), kurz: man hatte den vollendetsten Genuss, den Männerchöre überhaupt bereiten können, und die Aufführung bedeutete den höchsten Grad technischen Vermögens: bis nun hat kein Sängerbundesfest ähnliches geleistet.

Zwischen Wolf und Wagner standen Heinrich Zöllner mit seiner poetischen, warmsingenden Ballade, Wilh. Kienzl mit seinem volkstümlichen glücklich-charakteristischen Landsknechtlied, C. J. Brambach (†) mit dem Sonnen-Hymnus, einem gern gesungenen, recht solid gemachten, aber — mir wenigstens — langweiligen Chor, von dessen gutgenähter Arbeit man sagen könnte: made in Germany. Hegars Morgen im Walde, voll prächtigen Klanges, machte glückliche Wirkung, wenn auch nicht so tiefe, wie Zöllners und Kienzls Chöre. Am zweiten Tag führte Kremser die alte knorrige Soldatenmelodie Prinz Eugen aus dem Jahre 1717 vor, die er mit feinen Instrumental-Dekorationen ausgestattet hat, und die vorzüglich gefiel. Hugo Jüngsts Fahrende Leut', Ad. Kirchls Abschied und Th. Podbertskys Friedrich Rotbart hatten u. a. auch den Erfolg, dass die Komponisten stürmisch gerufen wurden, und nachher Hunderte von Autographensammlern befriedigen mussten. An Einzel-

Digitized by Google

chören boten uns die beiden Tage eine stattliche Auswahl; es traten auf die Deutsch-Böhmen (Dir. A. Schaffer), die Niederösterreicher (Dir. A. Kirchl), der Schubertbund (Dir. A. Kirchl), die Kärntner (Dir. Dr. Komauer), die Königsberger (Prof. Schwalm), der preuss. Provinzial-Sängerbund (Prof. Schwalm), die Franken (Simon Breu), der Stuttgarter Liederkranz (Prof. Förstler), und man hatte damit eine Revue über die Chorsingetechnik unserer Zeit; es gab fast durchaus vollwertige Leistungen, wobei Volkscharakter und Herkunft feine, reizvolle Unterschiede anbrachten. Es ist nicht mein Amt, hier besonders zu qualifizieren; aber als Musiker nahm ich den Eindruck mit, dass mit dem Kunstlied der Wiener Männergesangverein, mit dem Volkslied der Schwäbische Sängerbund heute wohl obenan steht. Die Wiener sangen Schuberts Sehnsucht in wundervoller musikalischer und poetischer Vollendung, die Schwaben die drei Röselein und Muss i denn zum Städtle hinaus mit allem Zauber echter musikalischer Volkssprache.

Die drei Gesamtchordirigenten waren: Prof. Kremser, Gustav Wohlgemuth und Vincenz Ortner. Kremsers Künstlertum ist notorisch, Wohlgemuth scheint sich bei diesem Feste urbi et orbi durch auffallende Begabung bekannt gemacht zu haben. Das Orchester — 120 Instrumentalisten vom Steiermärkischen Musikverein aufgeboten — musizierte virtuos; unter anderem hörte man — wie willkommen! — Rich. Strauss' Guntram-Vorspiele und Schubertsche Märsche; man hörte die Stücke vollendet, aber nur en miniature, weil der grosse Raum nach mindestens 300 Musikern verlangt hätte. Neben den Bundeschormeistern wirkten Direktor E. Degner und Theaterkapellmeister F. Weissleder als Dirigenten. Die erste Hauptaufführung hatte der Kunst in den Formen des Männergesangs das Wort gegeben, die zweite schien nur mehr eine — allerdings imposante — Liedertafel zu sein, und so gaben beide Konzerte ein Bild der Doppelnatur des deutschen Männerchores. Unwillkürlich seufzte ich am zweiten Tage nach einer Frauenstimme, und nach so viel Stunden Bass- und Tenormusik schlüpfte in mein erstes Referat das Wort: eine Krone für einen Sopran. Ich wiederhole dies Wort hier, weil es aufrichtig und, wie mir scheint, wahr ist. Welche Zauber tragen zum Klang der Männerstimmen die hellen beweglichen Frauenstimmen hinzu; ein wie unendlich grösseres Literaturgebiet beherrscht die „verheiratete Musik", wie Ant. Bruckner den gemischten Chor scherzend genannt hat.

In einigen Sängervereinen will man bereits wegen des „Mangels an Tenören" die Zukunft ganz dem gemischten Chor vindizieren — ich will kein Horoskop stellen, sondern nur bemerken, dass der Männergesang die Aufgaben seiner nächsten Zukunft wohl in der eigenen Literatur zu suchen haben wird. Denn diese scheint heute nur zum Teil gepflegt und geachtet. Die Sängerfeste namentlich müssten doch trachten, alle die Werke Beethovens, Webers, Schuberts, Schumanns, Loewes, Spohrs nach und nach auf die Tagesordnung zu bringen. Welche Schätze liegen etwa in Loewes Chören, die nun bei Breitkopf herausgekommen sind, in Spohrs Arbeiten (op. 44, op. 90 u. a.) vergraben; wie prächtig liessen sich die grossen Wagnerschen Männerchöre mit einem nach Tausenden zählenden Apparat musikalisch restituieren; welche Aufgaben böten Lisztsche, Rich. Straussche, Humperdincksche Tondichtungen, und neben der Pflege des alten Bildungsgutes könnte die Kultur der zeitgenössischen Produktion gefördert werden. Welche Anregungen zögen moderne Künstler aus solchen Aufführungen, welchen Gewinn hätte die Literatur! Also: um die nächste Zukunft braucht den Chormeistern nicht bange zu sein; es ist noch viel Kunstarbeit im eigenen Wirkungskreis zu erledigen, bis der gemischte Chor das Erbe antritt. Gerade den grossen Erfolg des 6. Grazer Bundessingens sollte man erkennen und verwerten. Hiess es bisher in den Bundessatzungen: die gesungenen Chöre sollen Gemeingut der Sängerschaft sein, so möge es von nun an heissen: die gesungenen Chöre sollen zum Gemeingut der Sängerschaft gemacht werden.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BERLINER TAGEBLATT 1902, 4. Juli. — Ein Aufsatz von Heinrich Graf von Pückler „Gesang und Kunst" geht von Nietzsches Wort aus „Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt" und verlangt namentlich Schulung der Stimme und Gesangstechnik. „Der Naturalismus darf in der Vokalmusik nicht ausser Acht lassen, dass man eben zum Singen der Stimme und nicht des ganzen Körpers bedarf . . . pflegen wir den Gesang in seiner klassischen Schönheit, und aller Idealismus der Kraft seiner kulturellen Bedeutung wird sich bemerkbar machen und alle Künste werden seinen ästhetischen Einfluss empfinden!"

BOHEMIA (Prag) 1902, 18. Juli. — Über „Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert" handelt aufschlussreich Dr. Richard Batka. Das durch die Stürme der Hussitenzeit fast vernichtete Deutschtum erhob sich mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts wieder und zugleich mit der Reformation erwachte das musikalische Leben. Die ersten bedeutenden Vertreter der deutschen Gesangskunst sind Baltasar Hartzer (Resinarius) und Arnold Schlick, David Köler und die Brüder Avenarius. Auch in den Schulen, wie etwa an der Lateinschule zu Graupen, ward der Gesang gelehrt und gepflegt. Seit 1516 aber blühte auch das Volkslied mächtig in Joachimsthal, das einen grossen Aufschwung ganz plötzlich genommen hatte. 1522 kam Mathesius als Rektor der Lateinschule nach Joachimsthal und griff in das musikalische Treiben ein, wobei ihn Nikolas Hermann und Isak Hassler kräftig unterstützten. Grosses Musikleben wies auch Eger auf, das namentlich in der Instrumentalmusik viel leistete.

DRESDNER JOURNAL 1902, 22. Juli. — Hier behandelt eine lesenswerte Studie „König Albert als Musiker". Den verstorbenen König beseelte eine Liebe zur Tonkunst, die er von seinen Vorfahren überkommen hatte. So hatte z. B. König Anton eine Kantate „La nascita del sole" komponiert; Alberts Mutter war unter Josef Schuster, Franz Dunkel, Franz Anton Schubert, K. M. von Weber, Morlacchi u. a. musikalisch gebildet worden und hatte mehrere Opern geschrieben, deren eine, „Die Siegesfahne", 1834 im Königl. Hoftheater beifällig aufgenommen wurde; ein in eine Fuge ausklingendes „Stabat mater" hatte ihr die Anerkennung K. M. von Webers eingetragen.

HAMBURGER FREMDENBLATT 1902, 18. Juli. — Recht amüsant sind die hier mitgeteilten „Humoristika aus einem alten Konversationslexikon der Musik" (Encyklopädie der gesamten Musikwissenschaft, redigiert von August Gathy, Leipzig 1835). Da heisst es etwa: Euterpe, der neun Musen eine . . . sie soll in traulicher Stunde die ihr zugeschriebene Erfindung der Flöte wirklich eingestanden haben, mit der ausdrücklichen Verwahrung jedoch gegen jedwedes daraus entstehende Übel, als Flötenkonzerte, dito Potpourris und Variationen. Hätte sie eine Ahnung haben können von den Martern aller Art, welche das zarte Instrument samt den Zuhörern dereinst würden erleiden müssen, gewiss, sie würde als Frau von Geist und Geschmack ihre Erfindung im Keime erstickt haben! Oder: Fermate, halt . . . In vielen Tonstücken jedoch verdankt sie ihr Daseyn dem wohlwollenden Zufall und hat ebenso viel Bedeutung, wie das ganze Tonstück selbst. Die Dauer einer Fermate über der Pause hängt von dem Geschmack des Ausführers der Hauptstimme oder auch von dem Anführer des Orchesters ab (jedoch nicht in dem Masse, wie in jenem Dorf oder Städtchen, wo bei vorkommender Fermate der Dirigent nebst seiner Sippschaft einen Augenblick ins

Digitized by Google

Nebenhaus zu Biere zu gehen pflegte!). Oder: Grosses Kreuz, so viel als Doppelkreuz. Ein grosses Kreuz hat uns der Herr auferlegt durch die tolle Musikwirtschaft im Lande! u. s. w.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1902, 9. Juli. — Ein schöner, liebevoll geschriebener Aufsatz von Dr. Otto Kähler berichtet „Altes und Neues von Brahms". Zusammenhängend wird sein Verhältnis zur Vaterstadt Hamburg besprochen, sein Leben in seiner zweiten Heimat Wien, seine Bekanntschaften und Freunde, seine zahlreichen Reisen und Erlebnisse; auch auf Brahms' Persönlichkeit und Wesen fällt manches neue, klärende Schlaglicht.

PRAGER TAGBLATT 1902, 20. Juli. — Wilhelm Rank veröffentlicht hier „Ungedruckte Briefe Friedr. Chopins an den Komponisten Fontana. Die Briefe stammen aus den Jahren 1838 und 1839, die Chopin auf den balearischen Inseln und in Nohout zubrachte, und lassen ihn nervös, sprunghaft, ängstlich, redselig erscheinen. Eine Probe aus dem Brief vom November 1838: „Der Himmel ist türkis-, das Meer azurblau, die Berge smaragdgrün. Und die Luft, die Luft wie im Paradiese! Und die Adler, welche über unseren Köpfen kreisen, sind noch wenig aufgescheucht worden . . . meine Thüre ist für alle Musik- und Literaturliebhaber geschlossen." Chopins Reizbarkeit und Ungeduld kommt namentlich in den Briefen, die sich auf das Mieten einer Wohnung beziehen, zum Ausdruck.

DER TAG (Berlin) 1902, 20. Juli. — Professor J. Kohler berichtet über seine „Begegnung mit Richard Wagner"; sie fand 1877 im Schlosshotel zu Heidelberg statt, während der Verfasser Landrichter in Mannheim war. Wagner zeigte sich als leidenschaftlicher Anhänger Schopenhauers, lobte den Idealismus der Deutschen im Vergleich zu den erfolglüsternen Franzosen und beendete das Gespräch mit der Erwähnung seines „Parsifal". „Ich bekam den Eindruck eines gewaltigen, ideenreichen Mannes, der sich allerdings nicht gern in Diskussionen einlässt; aber dies war erklärlich bei einem so weit schauenden Genie und einem so überaus originellen Denker. Der Strom der Rede quoll ihm natürlich heraus, ohne Schwierigkeit, ohne Halt . . . Die Energie seiner Musik durchdrang den ganzen Menschen; sie zeigte sich auch in seinen Gesprächen; seine ganze Ironie und Weltverachtung, seine ganze Liebe zum deutschen Volk, seine hohe Idealität, der Zaubergianz seiner Sinnenweltbetrachtung, alles wurde in seinen Worten lebendig." — Als „Zwei Tote" feiert in derselben Nummer Carl Krebs Bilse und Heinrich Hofmann. „Bilse dirigierte mit dem Gesicht dem Publikum zugewendet. Er war vom alten Schlage und dachte gar nicht daran, besondere, persönlich empfundene Feinheiten aus den Partituren herauszuspielen". Von Hofmanns Werken sagt der Verfasser: „Denn bei allem Klangreiz und aller Natürlichkeit fehlt ihnen doch das, was dem Kunstwerk erst höhere Weihe giebt: jenes Stück von des Komponisten eigenem Leben, das uns ergreift und zum Mitfühlen zwingt. Sie stehen jenseits tiefer seelischer Erlebnisse."

WEIMARISCHE ZEITUNG 1902, 9. Juli. — „Urteile der ausländischen Fachpresse über die Thätigkeit der deutschen dramatischen Tonsetzer" nennt R. Goepfart einen beherzigenswerten Aufsatz, welcher darthut, wie Deutschland und die deutschen Bühnen von den ausländischen Autoren und Agenten ausgebeutet werden. Seit 1890 zahlt Deutschland jährlich an Tantiemen gegen 5 Millionen Lire an Italien, gegen 3 Millionen Francs an Frankreich. Dadurch werden namentlich die ausländischen Verlagshäuser und Agenturen gemästet, die sich zur systematischen Ausbeutung Deutschlands zu förmlichen „Ringen" zusammengethan haben, während die deutsche dramatische Musik (ausser Wagner) nahezu gar nicht im Ausland vertreten ist und in Deutschland selbst durch die bei uns herrschende Ausländerei

nahezu verkümmert! Triumphierend berichtet die Fachpresse der ausländischen Agenturen: „Die grosse Mehrzahl der deutschen Bühnenleitungen nimmt sich gar nicht die Mühe, die vielen „eingereichten" neuen Stücke ansehen und prüfen zu lassen, die meisten geben ungelesen und ungespielt an die Autoren zurück; ein Verfahren, welches entschiedenen Tadel verdient, wenngleich es ja unseren Agenten und den von ihnen für Deutschland bühnenfertig eingeführten Neuheiten nur nützen kann. Aus diesen Darlegungen werden unsere Mitglieder unschwer erkennen, dass Deutschland und Österreich noch auf Jahre hinaus genötigt sind, den Bedarf an neuen Bühnenwerken von uns zu entnehmen." —!!!

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 7. — Das gerade gegenwärtig viel besprochene Thema des Verhältnisses zwischen Künstlern und Kritikern macht Dr. Hans Schmidkunz zum Gegenstand seines Aufsatzes „Musikkritik". Er führt objektiv und überzeugend aus, dass auch die Kritik viel verläumdet und verkannt werde und dass Journalisten, Redakteure und Verleger durch zahllose Rücksichten — nicht zum mindesten die Rücksicht auf das nie zufriedene Publikum — zu Hast und Oberflächlichkeit mitunter förmlich gezwungen würden, und schliesst mit den Worten: „Es giebt kein Zaubermittel, durch das die bisherigen Übelstände verschwinden könnten. Zu helfen vermag klar nur das einträchtige, Schritt für Schritt nach Besserung strebende Zusammenwirken aller Beteiligten, an Stelle des derzeit noch in weitem Mass üblichen Schaltens und Kämpfens aller gegen alle!" In derselben Nummer stellt Dr. Wilibald Nagel einen Vergleich an zwischen Goethe und Beethoven; der Aufsatz enthält eine hübsche Besprechung der „Egmont"-Musik. Nagel kommt zu dem Schluss, dass „Beethovens Bewunderung des Dichters sich stets gleich geblieben ist, dass er mannigfache Anregungen auch für sein Schaffen von ihm empfangen, zu höchstem Wirken, gemessen an seinen eigenen Arbeiten, aber nicht durch Goethe begeistert worden ist".

SALZBURGER VOLKSBLATT 1902, No. 170. — Anknüpfend an die feierliche Aufführung des Requiems im Salzburger Dom, aus dem Mozart seit 1889 von den „Cäcilianern" verwiesen ist, würdigt Dr. Alfred Schnerich in einem „Mozarts Requiem" überschriebenen Aufsatz dieses Werk von neuen Gesichtspunkten aus. Es erscheint ihm nach der liturgischen Seite als ein Denkmal ersten Ranges und er zeigt sehr schön, wie Mozart Satz für Satz seine Musik ausser den Texteswortén namentlich auch der liturgischen Situation völlig anpasste. Nicht minder denkwürdig ist ihm aber auch die religions- und kulturgeschichtliche Seite des Requiems. „Kaiser Joseph II. hatte die kirchliche Instrumentalmusik in seinen Erblanden verboten. Die Folge dieser Massregel war, dass die Tonkünstler aus den Gotteshäusern verdrängt wurden. Weder Haydn noch Mozart hatten während der Zeit der Wirksamkeit dieser Gewaltmassregel (1782—1790) Gelegenheit, Kirchenwerke zu schreiben. Nach Josephs Tod 1790 lebte der feierliche Gottesdienst und mit ihm die Kirchenmusik ziemlich rasch wieder auf und zwar herrlicher als je. Das erste grosse Denkmal dieses Wiedererwachens der feierlichen liturgischen Musik ist Mozarts — letztes Werk! Welch wunderbare Fügung! Bald darauf sollten Joseph Haydns gewaltige, für den fürstlichen Hof in Eisenstadt geschriebene Messen (Heilig-, Theresien-, Nelson-, Harmoniemesse) sowie beide Hochämter Beethovens folgen".

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Arturo Berutti: K h r i s e. Die neue Oper des durch seine dramatischen Werke „Tarras Bulba" und „La Vendetta" in seiner argentinischen Heimat bekannten Komponisten errang in Buenos Aires einen schönen Erfolg.

Crescenso Buongiorno: M i c h e l A n g e l o u n d R o l l a. Der Komponist der Oper „Das Mädchenherz" hat dieses neue Werk, dessen Text von Stiatti (deutsch von Ludwig Hartmann) stammt, vor kurzem vollendet.

E. Dluski: D i e F r a u m i t d e m D o l c h. Dieser neuen Oper des jungen russischen Tonsetzers liegt das bekannte einaktige Drama von Arthur Schnitzler zu Grunde. Das Werk, das in drei Bilder zerfällt, soll seine Erstaufführung in kommender Saison an einer russischen Bühne erleben.

Giacomo Orefice: C e c i l i a ist der Titel einer neuen Oper, die sich an das gleichnamige Drama von Pietro Cossa anlehnt. Die Uraufführung steht demnächst in Vicenza bevor.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Charlottenburg: Das Theater des Westens kündigt für die nächste Saison folgende Novitäten an: Der Dorflump von Lutey, Das silberne Glöckchen (le timbre d'argent) von Saint-Saëns und Die Sparmamsell von Planquette.

Cremona: Eine nachgelassene Oper von P o n c h i e l l i: Die Mauren von Valencia wird im kommenden Winter hier zur Aufführung kommen. Die vieraktige Oper, deren Text von Ghislanzoni stammt, ist heroischen Inhaltes.

Frankfurt a. M.: An Novitäten sind für die kommende Spielzeit in Aussicht genommen: Samson und Dalila von Saint-Saëns, D i e Z w i l l i n g e von K a r l W e i s (Uraufführung), D o n P a s q u a l e (in der Bearbeitung von O. J. Bierbaum und Wilh. Kleefeld; Uraufführung), E u g e n O n é g i n von Tschaikowsky, F a u s t s V e r d a m m u n g von Berlioz (in scenischer Bearbeitung), L e j o n g l e u r d e N o t r e D a m e von Massenet. An älteren Opern folgen in Neueinstudierungen: Rienzi, Prophet, Dinorah, Don Juan, Iphigenie in Aulis, Euryanthe, Joseph in Ägypten, Verdis Othello und Offenbachs Grossherzogin von Gerolstein.

Köln: Die erste Neuheit des neuen Kölner Stadttheaters soll Emanuel M o ó r s grosse heroische Oper A n d r e a s H o f e r bilden.

Leipzig: Am 8. August wurde im Stadttheater S p o h r s seit langer Zeit unaufgeführte Oper D i e K r e u z f a h r e r dargestellt, leider ohne besonderen Erfolg. Bericht folgt.

Mailand: Des blinden Komponisten G. P a c i n i Oper: Alessandra, Text von Innocenso Cappa, wurde in Dal Verme-Theater mit Beifall aufgenommen.

KONZERTE

Berlin: Für die 10 P h i l h a r m o n i s c h e n K o n z e r t e unter A r t h u r N i k i s c h sind als Novitäten in Aussicht genommen: Die II. Symphonie von W e i n g a r t n e r, eine Symphonie von Skriabine, Medée, Suite von d'I n d y, die Ouvertüre zu den Barbaren von S a i n t - S a ë n s, Episode chevaleresque von S i n d i n g; ausserdem sind angezeigt: S t r a u s s' Heldenleben, L i s z t s Ideale, B r u c k n e r s zweite Symphonie, T s c h a i k o w s k y s Suite No. I, V o l k m a n n s Serenade mit obligatem Cello, B e e t h o v e n s

Digitized by Google

vierte uod neunte Symphonie und Schumanns Manfred mit Dr. Ludwig Wüllner. An Solisten siod u. a. gewonnen: Edyth Walker, Eugeo d'Albert, Ferruccio Busoni, Raoul Pugno uod Eugène Ysaye.

Die diesjährigen Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss werden eine Erweiteruog dadurch erfahren, dass zwei der Konzerte unter Mitwirkuog von grossen Chören stattfinden werdeo. Es kommen in demselben u. a. zur Aufführuog Chorwerke von Gustav Mahler und Gustav Charpentier. Beide Komponisten werden ihre Werke selbst leiten. Auch werden drei grössere Werke von Richard Strauss den Programmen eiogefügt.

Der Wagnervereio Berlin, der in diesem Jahre auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken kann, veranstaltet wiederum mehrere Vokal- und Instrumental-Konzerte. Siegmund von Hausegger wird das erste Orchesterkonzert leiteo uod ein eigeoes neues Werk zur Aufführung bringeo.

Bristol: Das hiesige Musikfest ist für den 8., 9., 10. und 11. Oktober angesetzt. Es werdeo zur Aufführung gelangen: Händels Messias, „Zadok the Priest" und „The king shall rejoice", ein Klavierkonzert voo Beethoven, Mendelssohns Elias und Antigooe, Berlioz' Requiem, Wagners Tannhäuser-Ouverture, Walküreoritt, Trauermarsch, Brahms tragische Ouverture, Tschaikowskys Ouverture „1812", Griegs Landerkenoung, Ouverture im Herbst und Klavierkonzert, Parkers St. Christopher, Elgars Krönungsode, Coleridge-Taylors Hiawatha-Trilogie und Röckels Liedercyclus (zum ersteomale). Orchester und Chor wird aus nahezu 600 Mitwirkenden bestehen. Von den Komponisten hat unter anderen Edvard Grieg zugesagt, seine Werke selbst zu dirigieren.

Meiningen: Die Meininger Hofkapelle wird uoter Fritz Steinbach im kommenden Winter vom 17.—22. November 5 Konzerte in der Loodoner St. James Hall geben. Regelmässige Abonnementskonzerte veraostaltet das Orchester ausserdem in Eiseoach (5), Gotha (4), Hildburghausen (4), Leipzig (4), Frankfurt a. M. (4), Halle a. S. (3), Berlin (3 Koozerte und 3 Matinéen), Cassel (2), Göttingen (2) und Breslau (2); feroer einzeloe Koozerte io Görlitz, Elberfeld, Köln, Crefeld, Hanoover, Karlsruhe, Pforzheim, Saarbrückeo, Jena, Pössoeck etc.

München: Das Kaim-Orchester wird im kommenden Winter den alle neun Symphonieen umfasseoden Beethoven-Cyklus uoter Weingartners Leitung in München, Frankfurt, Stuttgart, Nürnberg und Mannheim durchführen.

Norwich: Das Musikfest, das am 21. Oktober beginnt, scheint hauptsächlich die englische Musik protegieren zu wollen. Dem Andenken Arthur Sullivaos ist die Aufführung der Ouverture „lo Memoriam" geweiht uod ebenso die der „Goldenen Legende". Zu deo dort zur Aufführung gelangenden Novitäteo gehört eine neue Orchester-Suite voo Mackenzie „Loodon Day by Day" und eine Konzert-Ouverture von Hervey. Uoter den älteren Werkeo, die auf dem Programm stehen, befiodeo sich der „Messias" und Verdis Requiem.

Rom: Ein Vokalquartett der päpstlichen Sixtioischen Kapelle wird demnächst eine Konzertreise nach Deutschland antreten.

Sheffield: Für das diesjährige Musikfest hat der Kompoolst Dr. Heory Coward eloe Kantate komponiert, die den Namen „Gareth and Lioet" trägt. Ein anderes Werk, das besonders für dieses Musikfest geschrieben wurde, ist

Digitized by Google

Mr. Coleman Taylors „Meg Blanc". Zum erstenmal in England wird dort Richard Strauss' „Wanderers Sturmlied" zur Aufführung gelangen, ferner sechs Gesänge von Bruneau und ein Duett für Sopran und Tenor aus Cornelius' unvollendeter Oper „Guniöd". Endlich stehen Brahms' Triumph-Lied, Elgars „Traum des Gerontius" und desselben Komponisten Krönungs-Ode, sowie einige Kompositionen von Bach, Dvořak und Beethoven auf dem Programm.

Stuttgart: Die Hofkapelle wird nach Erledigung der vorgesehenen deutschen Gastspiele des Stuttgarter Opern-Ensembles eine Kunstreise nach England unternehmen.

Wien: Gustav Mahlers III. Symphonie soll in einem ausserordentlichen Konzert der Wiener Philharmoniker unter des Komponisten Leitung und zwar schon im Oktober aufgeführt werden. Frl. Kittl von der Hofoper wird das Altsolo singen.

TAGESCHRONIK

Reinhold Becker beging am 11. August die Feier seines 60. Geburtstages.

Der bekannte Klavierpädagoge N. J. Hompesch ist nach 48jähriger Lehrthätigkeit am Kölner Konservatorium in den wohlverdienten Ruhestand getreten. Zu seinen Schülern zählen u. a. Fritz Volbach, Karl Armbruster, Engelbert Humperdinck, Anna Haasters-Zinkeisen.

In Basel hat Kapellmeister Alfred Volkland die seit 27 Jahren von ihm ausgeübte Direktion der Abonnementskonzerte der Allgem. Musikgesellschaft und der Liedertafel aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt. An seine Stelle tritt Kapellmeister Hermann Suter in Zürich, der im Herbst 1903 auch die Leitung des zur Zeit von Hans Huber dirigierten Basler Gesangvereins übernehmen wird.

Frau Moran-Olden, die nach Berlin ihren Wohnsitz verlegt hat, wird vom 1. Oktober an als Lehrerin des Solo- und des Opergesanges am Konservatorium Klindworth-Scharwenka thätig sein. Für das Institut wurden zum gleichen Termin gewonnen: Professor James Kwast, bisher erster Lehrer des Klavierspiels an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. und Herr Carl Dierich, der bekannte Oratoriensänger.

Kapellmeister Joseph Stransky vom Prager Landestheater wurde vom 1. September 1903 ab an Josef Goellrichs Stelle an das Hamburger Stadttheater verpflichtet.

Mascagni wird eine ungefähr 15 Wochen umfassende Tournée mit verschiedenen italienischen Opernkräften nach Nordamerika unternehmen.

Das Komitee des Wiener philharmonischen Orchesters giebt bekannt, dass Komponisten, welche Novitäten für die philharmonischen Konzerte einzureichen gedenken, die betreffenden Stücke in Partitur und Stimmen bis zum 15. September an die Musikalienhandlung Emil Berté & Co., Wien 7, Kolowratring 10, einzusenden haben.

Die von Dr. Kaim in München begründeten Volks-Symphonie-Konzerte, die im Januar eingestellt wurden, werden in anderer Weise aufleben. Die Stadt stellt jährlich dem neugebildeten „Verein für volkstümliche Kunstpflege" 6000 Mark zur Verfügung, der die noch fehlende Summe durch Beiträge aufbringen will, zugleich aber seiner Aufgabe weitere Grenzen gesteckt hat. Es soll den Chorwerken ein weiterer Raum gegönnt, auch auf Ausführung von Oratorien und Passionsmusik hingewiesen werden; Kammermusik, Recitationen, dramatische Auf-

führungen von Künstlern sind weiter beabsichtigt. Ausser dem Kaim-Orchester wird sich auch das Hof-Orchester an den Konzerten beteiligen.

Eine Volksoper in Paris. In Paris ist seit einigen Wochen von der Gründung eines lyrischen Theaters unter dem Namen „Volksoper" die Rede. Es wird berichtet, dass man sich mit dem Finanzminister und dem Pariser Gemeinderat ins Einvernehmen gesetzt habe, und dass beide sich im Prinzip geneigt gezeigt haben, ein solches Unternehmen durch eine Subvention zu unterstützen.

Deutsche Musik in China. Zur Pflege der deutschen Musik hat sich vor einiger Zeit in Shanghai ein deutscher Konzertverein gebildet. Den Anlass hierzu gab schon im vorigen Jahr ein Konzert, das im September von den deutschen Sängern in Shanghai veranstaltet wurde zum Besten der Notleidenden in den Jangtsegebieten und das sich eines ganz besonderen Erfolges zu erfreuen hatte. Man kam dabei auf den Gedanken, auch fernerhin deutsche Konzerte zu veranstalten und durch sie das gesellschaftliche Leben in der Stadt zu fördern.

Die Musiklehrer, soweit sie Privatunterricht erteilen, bereiten eine Lohnbewegung vor. Das Honorar für private Musikstunden ist von Jahr zu Jahr heruntergegangen. Jetzt will man an die Schaffung einer einheitlichen Organisation herangehen, die sich mit der Verbesserung der Lage der Privatmusiklehrer befassen soll.

Weibliche Musiker. Der Musikerkongress, der jüngst in Paris unter dem Vorsitz des Komponisten Charpentier tagte, nahm einen Antrag Gontrand an, Frauen zu den Orchestern zuzulassen, vorausgesetzt, dass sie einer Genossenschaft angehören und zu dem gleichen Tarif wie die Männer arbeiten.

Aus dem Bericht des Klindworth-Scharwenkaschen Konservatoriums entnehmen wir, dass die Gesamtzahl der Schüler 392, d. i. 28 mehr als im Vorjahr, betrug. Das neue Schuljahr beginnt am 1. Oktober.

Anlässlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages Paul Gerhardts soll dem Sänger geistlicher Lieder in Lübben i. Lausitz, wo er die letzten Jahre seines Lebens wirkte, auf dem Marktplatz ein Denkmal errichtet werden.

Die Stadt Grenoble und das Departement Isère werden im August des nächsten Jahres eine Hundertjahrfeier für Hector Berlioz veranstalten, der am 11. Dezember 1803 in Côte Saint-Andrée geboren ist. Bei dieser Gelegenheit wird ein grosser musikalischer Wettbewerb vom 14. bis 17. August 1903 in Grenoble stattfinden. Zu diesem Zwecke hat sich bereits ein Komitee gebildet. — In Paris ist auf dem halb zerstörten Grabe des Meisters ein neuer Grabstein gesetzt worden.

Die Villa Rossini, eine Altersversorgungs-Anstalt für bedürftige Sänger und Sängerinnen, soll vergrössert werden, da sie sich als zu klein für ihre Zwecke erwiesen hat. Die Anstalt ist nach dem letzten Willen der Witwe des Meisters Frau Olympe Pélissier-Rossini, gegründet worden.

An dem Hause, wo Chopin im Jahre 1836 während seines Aufenthalts in Marienbad gewohnt hat, ist jetzt eine Gedenktafel angebracht worden. Diese aus Marmor hergestellte Tafel enthält auf der einen Seite eine polnische, auf der anderen eine französische Inschrift. Chopin hat im Jahre 1836 in Marienbad gemeinsam mit der Familie Wodzinzki zum Kurgebrauche geweilt, seine Ankunft erfolgte am 24. August des vorgenannten Jahres. In der Kurliste vom Jahre 1836 ist Chopin unter Nr. 847 wie folgt angeführt: „Herr Friedrich Chopin, Gutsbesitzer aus Paris, w. zum ‚Weissen Schwan'."

Am hundertsten Geburtstage Nicolaus Lenaus — 13. August — wurde an dem Hause Nr. 146 der Hauptstrasse zu Heidelberg, in dem der Dichter vom November 1831 bis März 1832 wohnte, eine Gedenktafel angebracht.

Digitized by Google

Die Stadt Düsseldorf wird demnächst um ein historisches Merkzeichen ärmer sein. Das Haus Schadowstrasse Nr. 30 ist zum Abbruch bestimmt. In ihm wohnte während seines dortigen Aufenthaltes Felix Mendelssohn-Bartholdy; hier komponierte er im Jahre 1833 sein Oratorium „Paulus". Eine Erinnerungstafel gab der Nachwelt Kunde von dem Wirken des Meisters.

Am 10. August wurde in Soden die vom Kurverein und mehreren auswärtigen Kunstfreunden gestiftete Gedenktafel zur Erinnerung an die Anwesenheit Richard Wagners im Jahre 1860 enthüllt. Die Festrede hielt Dr. med. Hughes.

Das Robert Franz-Denkmal, das dem Tondichter in seiner Vaterstadt Halle gesetzt werden wird, ist im Modell von Professor Schaper in Berlin bereits fertiggestellt. Es ist in Hermenform gehalten. Die Büste mit leicht angedeuteter Gewandung erhebt sich unmittelbar auf dem sich verjüngenden Sockel. Der fein charakterisierte Kopf zeigt Robert Franz in einem Lebensalter, wo er in der Vollkraft seines Schaffens war. Unter der Büste wird die Vorderseite des Sockels in flach gehaltenem Relief der schwebende Genius der Musik schmücken. Das Material der Herme ist Tyroler Marmor. Das Denkmal erhält seinen Platz auf der Promenade in der Nähe des Stadttheaters und der Universität.

Im Zuschauerraum des Theaters an der Wien wird eine Büste von Johann Strauss aufgestellt und bei der 300. Aufführung des „Zigeunerbaron" enthüllt werden. Später sollen auch die Büsten von Millöcker und Suppé an der gleichen Stelle einen Platz finden.

AUS DEM VERLAG

Lilli Lehmann hat ihre Erfahrungen und Anschauungen auf dem Gebiete des Gesanges zu einem Buche vereinigt, das demnächst unter dem Titel „Meine Gesangskunst" als stattlicher Grossquartband mit dreissig Tafeln, Abbildungen im Verlage der „Zukunft" in Berlin erscheinen wird.

Die „Neue musikalische Presse" in Wien ist in den Besitz des Verlegers Arthur E. Bosworth in Leipzig übergegangen.

TOTENSCHAU

Karl de Brois van Bruyck, geboren 14. März 1828 in Brünn, ist, 74 Jahre alt, in Waidhofen an der Ybbs jüngst gestorben. Er komponierte Kantaten, Instrumentalwerke, sowie zahlreiche Lieder und Gesänge. Zu seinen Freunden zählten Friedrich Hebbel und Paul Heyse. Bruyck ist der Verfasser der vortrefflichen „Technischen und ästhetischen Analyse des wohltemperierten Klaviers".

Joseph Kürschner, der bekannte Theaterhistoriker, Herausgeber zahlreicher lexikographischer Werke, der Sammlung „Frau Musica", des Wagner-Jahrbuches (1886) etc. und neben anderen Stellungen auch als Direktor des Wagner-Museums in Eisenach thätig, geboren 20. September 1853 in Gotha, erlag am 30. Juli einem Schlaganfall auf einer Wagenfahrt in Tirol.

Rudolf Bibl, der erst jüngst als Nachfolger des Domkapellmeisters Preyer am St. Stephan in Wien ernannt war, starb am 2. August in Wien, wo er am 6. Januar 1832 geboren wurde. Er war ein Schüler seines Vaters Andreas Bibl und Sechters und wurde bereits 18jährig Organist am St. Peter in Wien. Seit 1859 war er Organist am Stephansdom, 1863 Hoforganist und 1897 Hofkapellmeister. Als Komponist hat er sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik bethätigt.

Ernst Wilhelm Fritzsch, geb. am 24. August 1840 in Lützen, bekannt als Verleger der gesammelten Schriften und Dichtungen Wagners und als Herausgeber des von ihm 1870 begründeten „Musikalischen Wochenblattes", starb am 14. August in Leipzig.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

STRASSBURG: Unsere Stadt verfügt seit Jahren über eine Sommer-Operettenbühne, die sich, was künstlerische Leistungen anbetrifft, neben ähnlichen Instituten in Hamburg, München, Frankfurt etc. hören lassen kann, und daher auch namentlich den zur jetzigen Jahreszeit durchreisenden zahlreichen Fremden eine willkommene Unterhaltung bietet. Zwei Kapellmeister, Baldreich und Stahl, wissen dem Ensemble eine stilgemässe Abrundung zu geben, eine Reihe vortrefflicher, auf grossen Winterbühnen wirkender Sängerinnen verkörpern anmutsvoll die Kinder der heiteren Muse, und auch unter den Sängern sind mehrere stimmbegabte Tenöre. Das Repertoire brachte mancherlei hübsche Gaben: Millöcker, Strauss, Suppé, Audran etc.; neben diesen Klassikern der Operette, die die Existenzberechtigung dieser Kunstgattung voll erweisen, muten die modernen Erzeugnisse, besonders der Wiener Schule, geradezu trostlos an: ein Gemisch von Albernheit und widerlicher Sentimentalität, mit etwas Zote gewürzt, und in ein schäbiges Mäntelchen von allen Ecken zusammengestohlener „Musik" gehüllt — das ist das traurige Bild der heutigen Operette eines Zeller, Ziehrer u. s. w. Wo weilt der Offenbach redivivus, der mit genialer Keckheit die nach musikalischer Parodie geradezu schreienden Stoffe der Jetztzeit in keckem Griff zurechtschneidet, und zu der Tragödie der Musikdramen das entsprechende geistreiche Satyrspiel fügt?!

Dr. G. Altmann.

KONZERT

BUKAREST: Bukarest zieht alljährlich, wie alle Hauptstädte, eine grosse Zahl Berühmtheiten an. Besonders in diesem Jahre hatten die Bukarester das Glück, viele dieser Musik-Koryphäen zu hören. Den Reigen eröffnete das Tschechische Quartett, das eines der schönsten Quartette Beethovens zu Gehör brachte. — Mr. Ondricek kehrte nach mehreren Jahren wieder zurück und hat zwei sehr schätzenswerte Konzerte veranstaltet. Er spielte das Konzert von Saint-Saëns und die Romanze F-dur von Beethoven. Aber die grössten Erfolge hatten doch die jungen Bronislaw Hubermann und Arnold Földesy. Der erstere, schon seit seiner Kindheit bei uns sehr bekannt, erfreut sich unter den Rumänen der grössten Sympathieen. Er veranstaltete drei Konzerte, ausserdem noch je zwei in Braila, Galatz, Jassy etc. vor ausverkauften Konzertsälen. Das Konzert von Tschaikowsky, die Chaconne von Bach, die Symphonie von Lalo, das Konzert von Mendelssohn wurden von dem Künstler mit einer nie gehörten Meisterschaft gespielt. Hubermann ist zum Kgl. Kammervirtuosen ernannt worden. — Auch Földesy, der junge ungarische Violoncellist, ein Schüler Poppers, erregte die grösste Bewunderung. Er brachte die Sonate von Rubinstein, das Konzert von Goltermann, die Spinnerin von Popper mit einer Schnelligkeit zu Gehör, die wirklich ans Phantastische grenzt. Ihn begleitete Richard Singer (Schüler Leschetizkys), ein Pianist, der sicherlich noch eine Zukunft hat. — Es ist bei uns eine Seltenheit, in einem Konzert zwei ausgezeichnete Künstler zu hören; wir verdanken diesen Genuss Pablo de Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt. — Richard Löwe dirigierte die „Tannhäuser-Ouvertüre", „Wotans Abschied" und „Feuerzauber" und gab damit ein sehr interessantes Konzert. — Ein sehr reiches und abwechselndes Programm, das Stücke aus den verschiedensten Musik-Epochen enthielt, brachte uns Marcella Pregi. Es war zusammengestellt aus Werken von Pergolese und Galuppi bis Saint-Saëns, von Bach bis Brahms, von Grétry bis Bizet, von Mozart bis C. Franck, um mit ganz modernen Kompositionen von Hugo Wolf und Robert Gounod — der letztere begleitete die Sängerin — zu schliessen. — Eine enthusiastische Aufnahme fand Pietro Mascagni. Er dirigierte zwei Aufführungen seiner

Digitized by Google

„Cavalleria rusticana". Die Künstler, die an der Aufführung teilnahmen, sind: Mme. de Frate, der Tenor Marconi, der ein Liebling des Publikums wurde, Brancaleoni etc. und ausserdem noch von rumänischen Sängern der seriöse Barytonist Demetrius Popovici. Es war das erste Mal, dass wir in Bukarest den berühmten Komponisten sein Hauptwerk selbst dirigieren sahen. — Alfred Grünfeld hat in der Hauptstadt schöne Triumphe gefeiert, doch waren seine Erfolge in der Provinz weniger gross, weil die Konzerte, die er vorführte (Grieg, Brahms) nicht dem Geschmack des Publikums entsprachen. Anders wäre es vielleicht gewesen, wenn er Beethoven, Chopin, Liszt — allgemein bekannte Komponisten — auf sein Programm gesetzt hätte. — Die russische Sängerin Marie de Gorlenko, die einen herrlichen Mezzo-Sopran besitzt, gab den Bukarestern einen Vorgeschmack des lyrischen Werkes „Das Leben für den Czar" von Glinka. Ausser slavischer Musik, die durch Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff, Borodin, Cui vertreten war, sang Mme. Gorlenko von französischen Meistern: S.-Saëns (Arie aus Samson und Dalila), Thomas („Der Schlaf" aus Psyche), Bizet („Die Habanera" aus Carmen) und Lalo („Der Sklave"). — Die symphonischen Konzerte wurden von ihrem Begründer und Direktor des Konservatoriums Eduard Wachmann dirigiert; es fanden in diesem Jahre 6 dieser Konzerte statt. Sie sind immer ein Ereignis. Ed. Wachmann hat bis jetzt ungefähr 150 Konzerte dirigiert. Erwähnen wir nun noch die rumänischen Künstler-Konzerte der Diva Theodoriny, des berühmten Violoncellisten D. Dinico, des hervorragenden Violinvirtuosen C. Flesch, des Quartetts Flesch-Dinico und Harzer und wir haben einen Überblick über das ganze Musikleben Rumäniens der verflossenen Spielzeit. J. Schneider.

LUZERN: Vom April bis Oktober, während welcher Periode alljährlich 200000 bis 300000 Fremde auf kürzere oder längere Zeit in und um Luzern sich aufhalten, sorgen drei ständige Kapellen, neben unzähligen durchreisenden Civil- und Militärkapellen für gute Unterhaltungsmusik: Das italienische Kurhausorchester unter A. Fumagalli, das deutsche Stadtorchester unter A. Leonhard und die ungarische Kapelle unter J. Voiyda. — Das Kursaaltheater bietet in der Frühsaison Operetten- und Opern-Aufführung und während der drei Hochsaisonmonate vortreffliche Ballettvorstellungen mit der ausgezeichneten Cecilia Cerri als Prima assoluta. — Eine Eigentümlichkeit Luzerns sind die täglich stattfindenden kurzen Orgelkonzerte des vorzüglichen Hoforganisten J. F. Breitenbach in der Kathedralekirche zu St. Leodegar. Das Werk stammt aus dem 16. Jahrhundert und ist mehrfach vergrössert und umgebaut worden, zum letztenmale in sehr glücklicher Weise im Winter 1901 durch die Orgelbauanstalt Goll in Luzern. Mit 75 klingenden Registern und 4750 spielbaren Pfeifen, von denen das 32füssige C über 1800 Pfund wiegt und $2^1/_2$ Fuss Durchmesser hat, während das höchste C nur $^3/_8$ Zoll Länge und $^9/_{16}$ Zoll Diameter aufweist, hat die Orgel nur wenige Rivalen in der Welt. Der gesamte Klangcharakter des Werkes ist in allen Schattierungen der Registrierung und der Dynamik überwältigend schön und edel. — In dieser Kathedralkirche veranstalten die Luzerner Gesangvereine „Liedertafel", „Männerchor" und „Konzertverein" (gemischter Chor), die sämtlich unter der Leitung des tüchtigen städtischen Musikdirektors Peter Fassbender stehen, während der Sommersaison je drei kurze Chorkonzerte unter Mitbenutzung der grossen Orgel. Bei diesen Anlässen haben im vergangenen Juli die Mezzosopranistin Elise Buff aus Zürich und die Sopranistin Emmy von Linsingen aus Berlin solistisch mitgewirkt. A. Schmid.

MILWAUKEE: Der zweite Teil der diesjährigen Konzertsaison stand im Zeichen „Besonders aber lasst genug geschehn". Sonst verstummen gewöhnlich unsere Kunstsänger, wenn sie draussen von den Natursängern abgelösst werden, aber diesmal hielt man es für Pflicht, die Thüren der Konzertsäle bis weit in den Juni hinein offen zu halten. So recht zum Schliessen kam es eigentlich gar nicht im Laufe der Saison.

Digitized by Google

Bald begehrte ein fahrender Geselle Einlass, bald galt es heimische Feste zu feiern. Mehr Geräusch als Ton kam dabei zur Geltung. Den lautesten Erfolg hatte der Violinvirtuose Jan Kubelik. Er konnte an zwei Abenden erscheinen. Nicht nur seine hier so zahlreichen böhmischen Landsleute glaubten sich zu stürmischen Ovationen verpflichtet, nein, alles, was mit slavischer Zunge redet, begrüsste ihn als Wunderkind aus dem Schosse seines Stammes hervorgegangen. Und das will viel sagen, unsere polnische Kolonie allein umfasst 58000 Seelen. Lebensgefährlich wäre es gewesen, an jenen Abenden die Ansicht laut auszusprechen, dass der junge Kubelik ein Virtuos der Technik sei, den eine geschäftige Reklame viel zu früh in den Vordergrund gestellt. Zu dieser Überzeugung kam aber doch der besonnenere Teil der Zuhörer, wenn Kubelik auch — er spielte Paganini, Bach, Mendelssohn, Wieniawski — seinem Instrumente Töne entlockte, die berauschten. Paderewski folgte. Kurz zuvor war seine Oper Manru in New-York aufgeführt worden. Der Erfolg war kein einheitlicher gewesen, neben überschwänglichem Lobe heftiger Protest. Nur von ersterem erfuhren wir durch des Künstlers Pressagent, wie man hier den Mann nennt, der am Strang der grossen Glocke zieht. Unsere alljährlichen Paderewski-Abende fangen an monoton zu werden. Immer das gleiche im Äusseren, wie auch im mehr und mehr an Gehalt verlierenden Innern. Paderewski, der hier im Theater konzertiert, arbeitet mit vollem Bühneneffekt: Gedämpfte Beleuchtung des ganzen Hauses, wo fast nur das schöne Geschlecht vertreten. Ein einziger Lichtpunkt, droben auf der Bühne — der Künstler und sein Instrument grell bestrahlt durch einen elektrischen Scheinwerfer. Perlenden Passagen folgt ein hypersentimentales Verweilen oder wildauffahrendes Toben auf den Tasten. Dazu immer das gleiche Repertoire: Beethoven (Mondscheinsonate), Mendelssohn (Lieder ohne Worte), etwas Schumann, Chopin, Liszt — verblüffende Technik, aber erkünstelte Kunst. — Ein voller Genuss war der Liederabend der Altistin Schumann-Heink. Sie zeigte sich wieder als bewährte Künstlerin im Vortrage von Schubert, Schumann, dazu Selektionen aus Orpheus und Prophet. An dem gleichen Abend spielte gediegen unser heimischer Pianist Hans Brüning Beethoven, Chopin, Liszt. Hugo Kauns Trio in B-dur war die wirksamste Nummer eines Konzerts von Josef Hoffmann (Klavier), Fritz Kreissler (Violine) und Gerardy (Cello). Einer hier gastierenden Gesellschaft, Castle Square Opera Company, war dann zu danken, dass wir wieder einmal, und zwar recht gut Rossinis „Stabat mater" in einem Kirchenkonzert zu hören bekamen. Die Operngesellschaft weilte hier vier Wochen und brachte — Text englisch — gute Aufführungen von Carmen, Troubadour, Zigeunerin, Lohengrin, Faust, Tannhäuser, dazu die unvermeidliche Cavalleria rusticana und il Pagliacci. Zwei Abende füllte Kammermusik aus. Darüber lässt sich nur berichten, dass die Instrumente von heimischen Künstlern besetzt waren, deren Leistung guter Mittelmässigkeit angehört. Grosses Interesse brachte man Hugo Kauns Quintett in F-moll entgegen. Hier war es neu, doch hatte es schon in Leipzig seine Feuerprobe bestanden. Kritiken, die von glänzendem Erfolge sprachen, lagen vor. Auch hier war die Wirkung eine starke. Weniger sprach dagegen in einem Konzert des Arionklubs Kauns „Sentence" an, obwohl dieses in Fugensatz gehaltene Chorlied nicht der Klangschönheit und Originalität entbehrt. Daniel Protheroe, der Dirigent des Vereins, hatte mehr Glück mit seinem ebenfalls neuem „When love is done", einem Liede für Frauenchor. Vom Standpunkt der Kunst betrachtet, war es eine unbedeutende Gabe. Der Amerikaner bezeichnet solche nichtsagende Liebenswürdigkeit mit „sweet", deutsch kann die Übersetzung recht ungalant klingen. In einem weiteren Konzert feierte dann der Arionklub sein 25jähriges Bestehen. Zwei Chor-Instrumentalwerke gaben beredtes Zeugniss von der Entwickelung des Vereins — „Minnehahas Tod" von Coleridge Taylor und Sullivans „The golden Legend". Der a cappella-Chor nahm ebenfalls noch zwei Abende in Anspruch. Annerkennung gebührte am ersten der Darbietung von Mendelssohns Psalm 42. Für den Orgelpart gastierte W. H. Williamson von Chicago, der sein

Digitized by Google

Instrument meisterhaft beherrscht. Das Konzert fand, wie die meisten, im deutschen Schauspielhause, dem Papsttheater statt, wo sich eine grosse, durch Elektrizität betriebene Orgel befindet. Dergleichen Instrumente sind hier zu Lande in vielen Theatern zu finden, es beruht darauf, dass verschiedene Sekten, die keine Kirche haben, sich am Sonntag-Vormittage ein Theater mieten. Das zweite Konzert brachte Max Bruchs Oratorium „Gustav Adolf", das hier zum erstenmale auf dem Programm stand. Der Gesamteindruck war kein befriedigender, einzelne Stellen ermüdeten geradezu. Dazu kamen Solisten, die nicht auf der Höhe der Kunst standen, und Schwankungen zwischen Chor und Orchester. Das dritte Konzert unseres jungen Symphonieorchesters dokumentierte, dass das Unternehmen noch nicht über die Versuchsstation hinaus gelangt sei. Gute Vertreter einzelner Instrumente, aber mangelndes Ensemble, da dem Dirigent W. Boeppler die Erfahrung fehlt. Recht ungleichmässig kamen zur Geltung: Brahms C-moll-Symphonie, Wagners Tannhäuser-Ouvertüre, Kauns festlicher Umzug, Stix Flitterwochen und Moszkowskys Opus 59. Der Milwaukee Männerchor hatte wieder zu seinen Konzerten das Thomas-Orchester von Chicago herangezogen. Über seine guten Leistungen lässt sich nichts Neues sagen. Auf dem Programm war diesmal auch die jüngere Generation vertreten: Edward Elgar, Josef Suk, Sibelius, Glazounow und Richard Strauss (Don Juan). Sowohl als Werk, als auch in der Ausführung sprachen besonders an „Scenen aus Frithjof" von Max Bruch. Der Abend brachte gleichzeitig den Abschied des Dirigenten Hugo Kaun, der vor vier Jahren den Verein ins Leben rief, und dessen Name 16 Jahre mit dem Musikleben von Milwaukee auf engste verknüft war. Sein Nachfolger, Franz Neumann von Berlin, traf bereits anfangs der Saison hier ein. Hugo Kauns Kompositionen sind ja grösstenteils in Deutschland bekannt. In Leipzig und Berlin arrangierte er Konzerte. Als Enttäuschter hat er Milwaukee den Rücken gekehrt, klagend über mangelndes Verständnis. Im Konzertprogramm fanden seine Werke, wie auch die diesjährige Saison zeigte, eine willkommene Aufnahme hier, und ihr Schöpfer wird als ernst strebender Künstler sehr vermisst werden. Wir haben hier noch einen Komponisten, Charles K. Harris, dessen „After the ball is over" auch in Deutschland einen Siegeszug — auf der Drehorgel allerdings — zu verzeichnen gehabt haben soll. Es ist „ragtime"- oder schlicht deutsch Gassenhauser-Musik, aber der Mann ist hier den Musikverlegern goldeswert, während solid Gehaltenes als Ladenhüter schlummert. Kaun hat das beim Scheiden offen ausgesprochen und natürlich einen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen. Wozu? Harris hat nur einen Wettbewerber zu befürchten — Sousas Märsche für Blech. Auch er konzertierte ja in Europa und eine Wundermär von Erfolgen wurde gekabelt. Es wird wohl nicht ganz so gewesen sein, sonst drohte auch auf musikalischem Gebiete die amerikanische Gefahr. — Auch der Milwaukee-Musikverein war noch durch Konzerte vertreten. Lieder für Männer-, wie auch gemischten Chor zeigten grosse Sorgfalt in Bezug auf Wohlklang, Intonation, Aussprache und dynamische Schattierung. Gesungen wurde Harry Boulton, Brambach, Attenhofer, Schubert, Tauhert und Kaun (Spruch). Schliesslich ist noch eines Abends zu gedenken, dem man in Klammern „ereignissvoll" beifügen dürfte. Es war das 398. Konzert des Milwaukee-Musikvereins mit Max Bruchs „Scenen aus Odysseus" auf dem Programm. Orchester, Chor und Soli vereinigten sich zu wirklich schönem Gelingen. Die Vorbereitung war eine sehr sorgfältige gewesen, war doch an den Prinzen Heinrich von Preussen, der an diesem Tage in Milwaukee weilte, eine Einladung ergangen. Angesungen ist er ja in Amerika zur Genüge geworden, aber es wäre eine Gelegenheit gewesen zu hören, wie Kunst in Tradition der alten Heimat hier vornehm gepflegt wird. Leider ist auch hier die Harmonie der Deutschen manchmal auf Dis gestimmt. Vom öffentlichen Empfangsprogramm wurde der Besuch des Konzerts gestrichen. Dennoch hoffte man bis zuletzt, der hohe Gast würde unoffiziell der Einladung kurz Folge leisten. Es blieb eine Hoffnung. Gerade während in den festlich geschmückten Räumen schwungvoll erklang: „Willkommen, Fremdling, bei den Phäaken-

Digitized by Google

volk" rollten draussen die Wagen vorüber, die den Prinzen und sein Gefolge vom Bankett zum Bahnhof brachten. Max Fischer.

STRASSBURG: Ein musikalisches Ereignis besonderer Art, der Berichterstattung wohl wert, unterbrach die, durch Konzerte populären Genres, gegeben vom städtischen Orchester unter dem zweiten Theaterkapellmeister R. Fried, und ähnlichen Veranstaltungen allerdings mehr wie genügend ausgefüllte Sommerpause, die Aufführung der 16stimmigen Missa solemnis von Eduard Greil. Ein Chor von etwa 600 Mitwirkenden, dessen Grundstock die hiesigen Kirchenchöre bildeten, sowie 16 teilweise bedeutende Solisten führten unter Leitung des als Bachinterpreten und Orgelmeister weithin bekannten Musikdirektors Münch in der Thomaskirche das ganz ausnehmende Schwierigkeiten bietende Werk vor, welches vom Anhören wohl nur den wenigsten Musikern bekannt sein dürfte. Durch die Summierung von vier vollständigen gemischten Chören und vier ebensolchen Soloquartetten erreicht der gefeierte Kontrapunktist unter Verzichtleistung auf jegliche instrumentale Zugabe Wirkungen von den zartesten bis zu den gewaltigsten, gleich Sturmgebraus ertönenden Nüancen, so dass das Werk, zu dessen Einstudierung allerdings eine hervorragende Hingabe gehört, als eine der grossartigsten Schöpfungen der Vokalmusik bezeichnet werden muss. Der Erfolg war daher trotz der hochsommerlichen Musikmüdigkeit ein bedeutender.

Dr. G. Altmann.



Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Porträt Glucks spenden wir als Beigabe zu der Tiersotschen Untersuchung über des grossen Opernreformators letzte Oper „Echo und Narziss". Dem interessanten Kopf liegt eine Gravüre von Quenedey zu Grunde.

August Klughardts, des zu früh verstorbenen Komponisten Bild, sei die Beigabe zu dem Nachruf, den Dr. Volbach dem Entschlafenen in diesem Heft widmet.

Bernhard Kleins Porträt sei zur Erinnerung an die 70. Wiederkehr seines Todestages (9. September 1832) beigefügt. Das Bild des vortrefflichen Komponisten wertvoller geistlicher Werke dürfte ebenso interessieren wie das Porträt der genialen Sängerin Marianne Brandt, der ersten Kundry, die am 12. September d. J. ihren 60. Geburtstag begehen wird.

Die vier weiteren Beilagen gehören zu einem Aufsatz, den das nächste Heft der „Musik" bringen wird, zur Geschichte des Dresdener Hoforchesters von Otto Schmid. Es sind dies neben der Wiedergabe des Innenraumes des ersten Dresdener Komödienhauses (jetzt königl. Hauptstaatsarchiv, 1664 erbaut vom Kurfürst Johann Georg II.) die Porträts der Kapellmeister Karl Gottlieb Reissiger und Francesco Morlacchi, Julius Rietz und Karl Krebs. (Weitere Abbildungen zu dieser Orchestergechichte folgen in den nächsten Heften.) Von Heinrich Marschner, der der Dresdener Hofkapelle nur kurze Zeit, die Jahre 1824 bis 1826, dem Todesjahr Carl Marias von Weber, als Musikdirektor angehörte, legen wir einen wertvollen Brief an Meyerbeer vor, der hier zum erstenmal veröffentlicht wird. Herr Dr. G. Münzer, der bekannte Marschnerbiograph, lässt sich über den Brief des Meisters folgendermassen aus:

Das interessante Schreiben Marschners an Meyerbeer ist typisch für die Art der umfangreichen Correspondenz des schreibseligen hannöverschen Hofkapellmeisters. Es zeigt seine klare, feine saubere Schrift (er war ein Musiker, der deutlich schrieb) und seinen flüssigen Stil. Der Inhalt des Schreibens bezieht sich zunächst auf das Debut der Jenny Lind in Hannover. Sie erregte dort einen derartigen Enthusiasmus, dass ein „Lindfieber" herrschte, und die Posten an der Theaterkasse verstärkt werden mussten. Das Lindgastspiel scheint für Marschner indessen nur ein schicklicher Vorwand gewesen zu sein, um Meyerbeer die Aufführung seines „Adolf von Nassau" ans Herz zu legen, der seine Première in Dresden am 5. Januar 1845 erlebt hatte. Der Zweck wurde nicht erreicht. „Adolf von Nassau", ein schwaches Produkt Marschners, wurde in Berlin nicht aufgeführt. Der Komponist täuschte sich über den musikalischen Wert seiner Oper. Seine Klagen über Vernachlässigung von seiten der Berliner Oper waren aber in anderer Hinsicht nicht ganz unbegründet. Nicht ohne Humor sind für den Tieferblickenden die Freundschafts- und Ergebenheitsbeteuerungen Marschners gegen Meyerbeer, den er im Grunde seiner Seele, zumal in der späteren Zeit, eben so wenig leiden mochte wie einen gewissen Wagner. Auch dieser Brief ist ein Beitrag zum interessanten Kapitel der Künstler- und Theaterfreundschaften.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Digitized by Google



GLUCK

I. 23

Digitized by Google



Dr. Klughardt.

† 3. AUGUST 1902

I. 23.

Digitized by Google



BERNHARD KLEIN
† 9. SEPTEMBER 1832

I. 23

Digitized by Google



FRANCESCO MORLACCHI



K. G. REISSIGER

ZUR GESCHICHTE DES DRESDENER HOFORCHESTERS

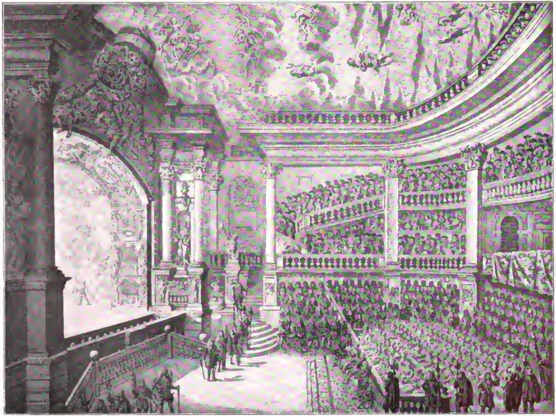
I. 23

Digitized by Google



MARIANNE BRANDT
* 12. SEPTEMBER 1842

Digitized by Google



INNERE ANSICHT DES ERSTEN KOMÖDIEN(OPERN)-HAUSES IN DRESDEN



KARL KREBS

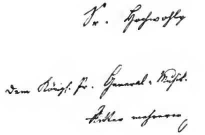


JULIUS RIETZ

I. 23

ZUR GESCHICHTE DES DRESDENER HOFORCHESTERS

Digitized by Google



DIE MUSIK



Mozart: Zauberflöte.

II. SEPTEMBERHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE GESCHICHTE DES DRESDENER HOF-ORCHESTERS

Von Otto Schmid-Dresden

Die Geschichte des Dresdener Hof-Orchesters schliesst ein bedeutsames Stück Musik-Geschichte und damit auch Kultur-Geschichte in sich. Ihr Verlauf, durch die Namen Johann Walther, Heinrich Schütz, Adolf Hasse, Carl Maria von Weber und Richard Wagner gekennzeichnet, gieht zugleich im wesentlichen ein Biid von der Entwicklung der Tonkunst in Nord- und Mittel-Deutschland. Wir sehen, wie die Musik im Zeitalter der Reformation (Johann Walther) als Kulturfaktor ersteht, wie sie aisdann erstarkt unter der sich voliziehenden Aufnahme der Werte der Renaissance (Heinrich Schütz), die durch den 30jährigen Krieg jäh unterbrochen wurde. Wir sehen, wie dann weiter diese ursprünglich klassisch-wissenschaftliche Bewegung der Geister in ihrer Umwertung nach der vorwiegend formalen, ästhetischen Seite hin mit ihrem Glanzstück, der „Oper", siegreichen Einzug häit und dem Weischtum zur Vorherrschaft verhilft (Adoif Hasse), his dann, nicht der Klassizismus mit seiner Betonung der ethischen Ideale, der bei dem damaligen Protestantismus keine Deckung gefunden hahen würde und demzufolge an Österreich ahgetreten wurde, sondern wie der Romantizismus (Carl Maria von Weher), in Richard Wagner Krönung und wohl auch Ende findend, die Geister in Bann schlug.*) Aber auch rein musikalisch betrachtet: was spiegelt sich alies in dieser Namenfolge wiederi Wir sehen zuerst den reinen Vokalstil auf dem Plane erscheinen, dem sich alimähiich die Instrumente zugeseilen, um erst in der Oper und dürch diese erhöhtere Bedeutung, sozusagen Eigen-Leben, zu gewinnen. Wir erkennen speziell in Hasse einen der ersten „Kapellmeister" im modernen Sinne, einen Bahnbrecher auf dem Gebiete des Orchesterwesens, das später durch den Romantiziamus mit aeinem ausgesprochenen Sinn für Koiorit und Stimmung einen weiteren, ungeahnten Aufschwung nehmen sollte. Kurz, der Gesichtspunkte wären schon genug zu finden, von denen

---

*) S. des Verfassers: „Die böhmische Altmeisterschule Czernokorskys und ihr Einfluss suf den Wiener Klassizismus". Leipzig. Hermsnn Seemsnn Nachfolger.

man die Geschichte des Dresdener Hof-Orchesters hetrachten könnte. Für uns aher, meinen wir, tritt an dieser Stelle der Begriff „Orchester" in den Vordergrund. Die Geschichte des Inatrumental-Körpers, den man heute als das „Dresdener Hof-Orchester" hezeichnen kann, ist es, um die es sich handelt; strenggenommen gehört ja heute noch zu der „Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle", wie der offizielle Titel lautet, auch der Sängerchor der katholischen Hofkirche! Es wird also die Urgeschichte der Königl. Kapelle, die als ein Vokal-Körper ins Lehen gerufen wurde, nur flüchtig zu herühren sein.

Wie schon oben gesagt, falien die Anfänge der letzteren in das Zeitalter der Reformation. Kein anderer als Knrfürst Moritz, der, als staatskluger und streitharer Fürst auch die Imponderahilien richtig bewertend, sich zum Anwalt der protestantischen Sache machte, war der Gründer jener „Cantorei", in der man die Stammmutter der heutigen „Königl. musikalischen Kapelle" vor sich hat. Am Tage Mauritici, d. i. am 22. September des Jahres 1548, erliess er in Torgau jene „Cantoreyordnnng", in der man die Stiftungsurkunde des heutigen hochangesehenen Orchesters vor sich hat nnd die in der Hauptsache bestimmte, dass „nicht unter eilff grosse personen zum Bass, Alt und Tenor und den neun Knahen zum Diskant sein sollen" und dass „allezeit einer unter den grossen personen von den anderen sunderlich gelahret und geschigkt sein und vor einen praeceptor der Knaben gebraucht werden solle." An die Spitze dieser Vokalkapelle stellte er sicherlich nicht ohne Vorhedacht Luthers Freund und musikalischen Berater Johann Walther, der znvor in den Diensten des Kurfürsten Johann des Beständigen gestanden, die Wittenberger Schloss-Kantorei geleitet und alsdann eine eigene, die Torgauer Kantorei-Gesellschaft, gegründet hatte. War damit seitens des „Grossen Kurfürsten Sachsens" eine kunst- und kulturgeschichtlich nicht hoch genug zu bewertende That geleistet worden, sofern ja diese Kantoreien, basierend auf dem kernprotestantischen Prinzip der „Laienhilfe" im „Gemeindelied" das deutsche Gemütsleben in der Musik zu erhalten und zu fördern herufen waren, so zeigte es sich nach dem Heldentode des ersten Kurfürsten albertinischer Linie, dass auch seine Nachfolger im Sinne des grossen Reformators handelten. „Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, denn grossen Potentaten und Herren gehührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun" — hatte Luther missmutig geäussert, als Johann der Beständige die Schlosskantorei als zu kostspielig hatte auflösen lassen. Die Fürsten und Herren hingegen, die Moritz in der Kurwürde folgten, machten jenem Ahnherrn ihres Geschlechts, Heinrich dem Erlauchten, Ehre, der zu den Vertretern deutschen Minnesangs gezählt wird und sogar als Komponist mit einem „neuen Gesang üher das Kyrie eleison und das

Digitized by Google

Gloria in excelsis Deo**) hervortrat. Wie „Vater August" hliehen auch die heiden Christiane der Kapelle gewogen. Unter ersterem ward ein Antonio Scandelli an ihre Spitze herufen, unter Christian I. der Niederländer Rogier Michael, der Lehrer J. H. Scheins, während unter Christian II. ein Leo von Hassler als Organist gewonnen wurde. Inzwischen hatten nun auch die Instrumente und Instrumentisten hereits eine grössere Bedeutung gewonnen und beider Rolle wurde immer gewichtiger, als dann mit der sich vollziehenden Aufnahme der musikalischen Errungenschaften der Renaissance, vor allem des begleitenden Sologesanges, schliesslich auch ihr „Glanzstück", die Oper, den Weg nach dem Norden fand. Und da muss denn auf die kühne Initiative des Altmeisters hingewiesen werden, den Johann Georg I. zur Leitung seiner Kapelle berief. Im Jahre 1627, zu einer Zeit, wo selbst Venedig, Rom, Neapel noch keine Opernhühne besassen, schrieh Heinrich Schütz für die im Schlosse Hartenfels zu Torgau anlässlich der Vermählung der Tochter des sächsischen Herrschers, Eleonore Sophia, mit dem Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt ahgehaltenen Festlichkeiten die Oper „Daphne", deren Text eine von Martin Opitz besorgte Übersetzung des Rinuccinischen Librettos, desjenigen der „ältesten wirklichen Oper", war. Aber freilich in Deutschland konnte das nach Lage der Dinge nur ein vereinzelter Versuch bleihen. Die im sonnigen Süden gehorene „nuove musiche" vermochte zunächst im rauhen Norden nicht Wurzel zu schlagen, weil der furchtbare „grosse Krieg" alle Daseinsbedingungen für ein künstlerisches Leben vernichtete. Dort kam es jetzt einer Grossthat gleich, dass der Kurfürst von Sachsen seine Kapelle üherhaupt allen Wirrnissen ungeachtet erhielt. Erst unter dem zweiten Johann Georg aber atmete man auf, erinnerte sich aher bezeichnenderweise auch gleich des „Glanzstückes der Renaissance" wieder. Ja, dieser kunst- und prachtliehende Herrscher, der in musikalischen Dingen ührigens so hewandert war, dass er selbst ein sehr respektables „Laudate Dominum omnes gentes"**) komponierte, bereitete dem Kinde des Südens, der Oper, sogar gleich ein prächtiges Heim. Aber nunmehr stieg allerdings auch immer mehr der Zufluss italienischer Komponisten, Sänger und Instrumentisten, der zunächst unter Johann Georg III. seinen Höhepunkt erreichte. Ihn bezeichnet die im Jahre 1685 erfolgte Errichtung einer eigenen italienischen Oper, der als Kapellmeister Carlo Pallavicini vorstand, und das Engagement der Margherita Salicola, der ersten Opern-Diva, die Dresden sah. Noch aber war freilich der Hof dem protestantischen Bekenntnis zugethan, was einer ausschliesslichen

*) S. des Verfassers: „Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer Bethätigung." Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**) S. im Klavier-Arrangement in des Verfass. „Musik am sächs. Hofe" Heft III. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Vorherrschaft der Wälschen im Wege stand. Noch wird also (1691) getrennt von den beiden „Chören" die Liste der zum ersten derselben gehörenden „italienischen Musici" geführt. Aber mit dem Tode des Schütz-Schülers Christoph Bernhard war, im Jahre 1692 unter Johann Georg IV. die deutsche Musik bereits entthront, und dann kam im Jahre 1697 der Glaubenswechsel des Herrscherhauses, der logischerweise auch einen Systemwechsel in Sachen der Kunst zur Folge hatte.

Hatte die Kapelle des Kurfürsten von Sachsen bis dahin im Wesentlichen noch im Sinne jener „Civil-Cantoreien" gewirkt, denen das kleine Land die staunenswerte Entwickelung seiner heimischen Tonkunst bis zu den Höhen eines Bach und Händel dankte, so stellte sie sich wohl jetzt in den Dienst einer der germanischen individualistischen zuwiderlaufenden Weltanschauung. Aber: „ausländisch war die Saat, heimisch die Ernte!" — Abgesehen davon, dass die ernste deutsche Kunst selbst in der sächsischen Residenz nicht vollständig erstarb, dass das Wirken von Männern wie Christoph Schmidt, Christian Petzold, Johann David Heinichen, denen man als Schüler J. J. Fux' auch den strenggläubigen Böhmen Zelenka zuzählen darf, nicht vergeblich war, dass ein Friedemann Bach daselbst an der Sophieenkirche amtiert hatte und Männer wie die Hoforganisten der katholischen Hofkirche Christlieb Sigismund Binder und Peter August, sowie der Kreuzkirchen-Kantor Homilius u. a. Erhalter alter Überlieferungen wurden, hätte Sachsen auf die endgiltige Begründung einer deutschen Oper kaum den starken Einfluss gewonnen ohne diese bewusste Aufnahme und Pflege der italienischen Musik. Es gab Hamburg einen Reinhard Keiser, unterstützte die dortigen Versuche von Leipzig her und noch mehr von den Secundogenituren, namentlich von Weissenfels aus, und ward durch Johann Adam Hiller die Geburtsstätte des deutschen Singspiels.*) Ohne dieses wieder gab es keine „Zauberflöte", keinen „Freischütz" u. a., wie denn gerade Webers Kunst durch ihren Kampf mit dem Wälschtum ihre nationale Vertiefung gewann und die Grundtöne anschlagen lernte, die dann in Marschner und Wagner — beide in Dresden Kapellmeister, ersterer freilich nur vorübergehend — weiterklangen. Aber auch durchaus an sich betrachtet, war die Mission der specifisch wälschen Renaissancekunst eines J. A. Hasse eine gar bedeutsame. Die einseitige Betonung des ästhetischen Moments, das in-den-Vordergrund-stellen formaler Schönheit, absoluten Wohllautes, war eine Notwendigkeit für die Weiterentwickelung der Tonkunst, in der das sinnliche Moment noch durchaus zurückgestanden hatte. Und welch eine

*) S. Hermann Kretzschmar: Sachsen in der Musikgeschichte. Jahrgang 1895 der „Grenzboten".

Digitized by Google

Steigerung empfing durch die Entwickelung des Opernwesens die Kunst der Reproduktion, welchen Aufschwung nahm insbesondere das Orchesterwesen. Man kann wohl sagen, es war die Geburtszeit des modernen Virtuosentums gekommen. Und nicht nur des Instrumentalen, auch die Gesangeskunst wurde jetzt bis zur höchsten Stufe ausgebildet. Kurz, alle die Vorbedingungen wurden geschaffen, ohne die das Erstehen der klassischen Kunst, in der sich dann mit dem Schönen das Gute und Erhabene einte, unmöglich gewesen wäre.

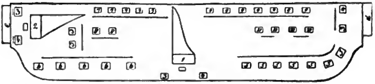
Dieser Systemwechsel in Sachen der Kunst wurde nun nicht, wie man wohl meinen möchte, von August dem Starken eingeleitet, der für seine Person wohl immer mehr dem französischen Geschmack zugethan blieb. Vielmehr war es sein Sohn, der schon als Kurprinz sich in Italien berauscht hatte an der „nuove musiche." Er war es, der das Zeitalter inaugurierte, dem man nicht zu Unrecht den Beinamen des goldenen gegeben hat; denn man kann wohl sagen:

Es lag ein Schimmer über jenen Tagen,
Phantastisch, eitel und von fremder Zier,
Doch es war Sonne drinn, und trotz der Klagen,
Wenn sie nicht waren, sagt, wo wären wir?

Eine der ersten Regierungshandlungen des kunstsinnigen Fürsten, dem Dresden den Prachtbau der katholischen Hofkirche, die Gemälde-Galerie daselbst ihr Kleinod die „modenesische Sammlung" dankt, war die im Jahre 1733 erfolgte definitive Berufung Adolf Hasses und seiner Gemahlin Faustina und die damit verbundene dauernde Gründung einer italienischen Oper, die man vorher, 1718 unter Antonio Lotti, dann 1731 schon einmal unter Hasse, nur angestrebt hatte. Und sie war es recht eigentlich auch, die der Königl. musikal. Kapelle d. i. dem Dresdner Hof-Orchester das Leben gab. Zwar finden wir schon unter Christoph Schmidt und Heinichen (1717) den Instrumentalkörper recht ansehnlich ausgewachsen und Namen von ausgezeichnetem Klang in ihm vertreten, wie Volumier, Veracini, Weiss, Buffardin, Hebenstreit etc., aber seinen 41 Mitgliedern stellte Hasse sogleich 56 gegenüber und zu den genannten Künstlern gesellte er in Cattaneo, Quanz, Hampel, Besozzi, Zyka, Abel, Neruda u. a. neue treffliche Meister ihrer Instrumente. Was aber die Hauptsache war, die immer reichere und selbständiger werdende Verwendung des Orchesters, zu dem der „caro Sassone" in seinen Opern sich angeregt fühlte, liess auch dieses selber als Korporation immer höhere Bedeutung gewinnen. Nicht nur, dass die Gehaltes für die Instrumental-Virtuosen ungeahnte Höhen erklommen, wandte man jetzt überhaupt der Instrumentalmusik ein andres, tiefergehendes Interesse zu, als bisher, wo dieselbe im wesentlichen nur als rauschende „Tafelmusik" einmal selbständig figuriert hatte. Zunächst freilich blieb noch immer die begleitende

Digitized by Google

Musik in der Oper die Hauptsache; man lauschte im Zeitalter des Barock den gefühlvollen oder heroischen Accompagnements der Arien und Duetten. Dss Interesse für die „musica"da camera" erblühte erst, als die Kunst sich dem Intimen zuwandte d. h. im Zeitalter des eigentlichen Rokoko. Aber das erstere war doch Vorbedingung für das letztere, und man muss bedenken, in welch' einfacher Linienführung die Orchesteraccompagnements vordem ausgeführt worden waren. Wird doch an Hasse von seinen Zeitgenossen besonders gerühmt, dass er sich vor jeder neuen Oper mit seinem Konzertmeister, dem ausgezeichneten Pisendel, über die Bezeichnung der Bogenstriche und andrer zum Vortrag gehöriger Dinge besprochen habe. Aus der Hand des Kopisten habe dann Pisendel die ausgeschriebenen Stimmen erhalten, um sie genau durchzusehen und jede zur Ausführung nötige, auch noch so grosse Kleinigkeit genau zu bezeichnen, „so dass, wenn man das damalige Orchester beisammen in der Arbeit sahe, es in Ansehung der Violinisten nicht anders erschien, sls ob ihre Arme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus, alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen wurden." — Gerade für die Königl. Kapelle also gewann Hasse als Organisator epochemachende Bedeutung. Wie er es war, der den Weltruf der „Dresdner Oper" begründete, so war er es auch, der dem Dresdner Hof-Orchester zu seiner Stellung unter den Instrumentalkörpern von Rang und Ruf verhalf. „Celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait, est l'Orchestre de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse." So äusserte sich Rousseau im Jahre 1754 über die heutige Kgl. sächs. musikalische Kapelle. Die Aufstellung aber des Dresdner Orchesters unter Hasse wurde vorbildlich für eine Menge andrer grosser Instrumentalkörper:



1. Clavecin du Maître de Chapelle.
2. Clavecin d' accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contrebasses.
5. Premiers Violons.
6. Second Violons, ayant le dos tourné vers le Théâtre.
7. Hautbois, de même.
8. Flûtes, de même.
a) Tailles, de même.
b) Bassons.
c) Cors de Chasse.
d) e) Une Tribune de chaque coté pour les Tymballes et les Trompettes.*)

*) Die Pauken und Trompeten konnten so hoch gestellt werden, weil sie selten angewendet wurden und dann auch glänzen sollten.

Mit dem Tode Friedrich August II. (August III.) war die Herrlichkeit des Hasseschen Zeitalters, die selbst die Friderlcianischen Kriege überdauert hatte, zu Ende. Die Regierung Friedrich Christians währte zu kurz, als dass seine kunstsinnige und kunstverständige Gemahlin Maria Antonia Walpurgis den erwarteten Einfluss auf ein allmähliches Wiedererstehen künstlerischen Lebens hätte gewinnen können. Dieser hochbedeutenden Frau aber, die auch musikalisch selbstschöpferisch hervorgetreten war,*) sollte es die Königl. Kapelle doch zu danken haben, wenn sie später in eine neue Epoche des Ruhmes trat. Sie war es, die J. G. Naumann für Dresden gewann. Die Bedeutung dieses Mannes nun, dessen 100jährigen Todestags die musikalische Welt am 23. Oktober 1901 gedenken konnte, seine überragende Grösse, vor allem auch den neben ihm Wirkenden gegenüber, einem Schürer, Schuster, Seydelmann u. a., ruht für uns mehr auf seinem Wirken als Organisator, denn als Komponist. In letzterer Eigenschaft war er viel zu sehr ein Kind seiner Zeit, um über sie hinauswirken zu können. Von seiner Kirchenmusik, die übrigens noch unzweifelhaft die schönsten Blüten seines Talentes aufweist, gilt etwa dasselbe, was Brendel über diejenige Grauns sagt, sie führte den Hörer nicht über sich selbst hinaus. Dieser fand im Gegenteil durchaus sich selbst in ihr und sein alltägliches Empfinden wieder und fühlte sich infolgedessen in seiner eignen rationalistisch-pietistischen Religionsanschauung sehr behaglich berührt. In der Oper aber hielt Naumann den Blick noch allzu ängstlich rückwärts gewandt nach dem Meister, dem er von Kindheit an in schwärmerischer Verehrung zugethan war, nach Hasse. Nun und im übrigen war er ein Repräsentant der Biedermeierzeit, ein Mann — gut deutsch im Herzen, nach Aussen hin aber von jenem verschwommenen Kosmopolitismus, dem erst die Befreiungskriege einen Stoss versetzten. Kurz der Vertreter einer Übergangskunst, die aber, das wolle man nicht vergessen, Notwendigkeit war, sofern erst eine Brücke geschlagen werden musste zwischen der specifisch höfischen italienischen Renaissance-Kunst und der im Erstehen und Erstarken begriffenen, aus dem Volksempfinden geborenen deutschen Kunst. Welche Bedeutung nun aber Naumann als Organisator zukam, das wird einem erst klar, wenn man erfährt, in welchem Zustand er die Kapelle vorfand, als er an ihre Spitze trat. „Sachsen glich damals," so heisst es in A. G. Meissners „Bruchstücke zur Biographie Naumanns", „einem menschlichen Körper, der von einer Todeskrankheit erst mühsam sich aufrafft, und die Spuren derselben noch deutlich an sich trägt; vorzüglich war Dresden selbst noch eine grosse Brandstätte."

*) Proben ihrer diesbezügl. Thätigkeit veröffentlicht der Verfasser im Klavier-Arrangement im 3. Band der „Musik am sächs. Hofe" (Breitkopf & Härtel).

Da war denn auch die Sparsamkeit, deren sich die Regierung befleissigte, wohl angebracht, nur konnte natürlich die Kunst bei ihr nicht gedeihen und deren Jünger bei der Kapelle, zumeist „alte Herren" aus Hasses Zeit, waren nicht zum besten gestellt gewesen. Diesen Ganz- und Halb-Invaliden nach Abstossung ihrer Gehaltsrückstände die verdiente Ruhe zu gönnen und sich mit neuen jüngeren Kräften zu umgeben, war zunächst das Bestreben Naumanns, dann aber die Heranbildung des Orchesterkörpers zu der neuen „schnelleren Spielart". Mitte der 70er Jahre stand die Kapelle wieder auf so Achtung gebietender Höhe, dass sich die Blicke Europas erneut nach Dresden zu wenden begannen. Insbesondere aber wurde Naumann eine begehrte Grösse. Zunächst, im Jahre 1776, erging der Ruf an ihn, die Kapelle des Königs von Schweden, Gustav III., zu reorganisieren, die nach den Schilderungen eines Zeitgenossen zum grössten Teil aus musikalischen Invaliden bestand, von denen „die meisten stets zu Bett lagen, andre blind, wieder andre taub waren". Dann, im Jahre 1785, wurde er auch nach Kopenhagen berufen, woselbst die Kapelle „mit Ausschluss von fünf oder sechs verdienten Personen aus zusammengerafften Menschen ohne Geschicklichkeit noch Sittlichkeit bestand, die man ohne Prüfung und Wahl angeworben hatte". Und beiderorts löste Naumann seine Aufgabe mit so glänzendem Gelingen, dass man ihn dauernd zu besitzen begehrte. Der schlichte, biedersinnige Mann aber blieb seinem Vaterlande und dessen edlem Herrscher, Friedrich August dem Gerechten, treu, der seinerseits alles getban hatte, um ihn an Dresden zu fesseln.

Es unterliegt nun wohl keinem Zweifel, dass das Wirken Naumanns nicht wenig dazu beigetragen hatte, dem Dresdner Hoforchester jenen festen inneren Halt zu geben, der es die Zeit der Napoleonischen Kriege, ohne tiefere Schäden zu erleiden, überdauern liess. Denn das mag immerhin festgestellt werden, dass unter Paër und dann von 1811 ab unter Morlacchi die Kapelle sich auf Achtung gebietender Höhe behauptet hatte, und dass C. M. von Weber, als er im Jahre 1817 neben den letzteren trat, keineswegs Verhältnissen begegnete, wie Naumann sie angetroffen hatte. So fand er doch beispielsweise fast alle die damaligen Zierden des Orchester-Verbandes: einen Polledro, Dotzauer, F. A. Kummer u. a. bereits vor, und vielleicht nur des letzteren Vertauschung der Oboe mit dem Violoncello und das Engagement des ausgezeichneten Waldhornisten Ludwig Haase mag man ihm zuschreiben. Aber damit sollen nun nicht etwa die besonderen Verdienste Webers in Abrede gestellt werden. Der Ruhm, die Kapelle für die deutsche Musik gewonnen zu haben, gebührt ihm unter allen Umständen. Überdies ordnete er auch sonst mancherlei Veränderungen und Verbesserungen an. Wir erwähnen da, dass er sich als Erster eines Takt-

Digitized by Google

stockes bediente, weiter, dass er nicht mehr vom Flügel aus dirigierte, sondern von einem hinter dem Souffleurkasten errichteten Podium, und dass er auch eine neue Aufstellung des Orchesters durchsetzte. Der letzteren zufolge erhielten die Streichinstrumente rechts, die Blasinstrumente links vom Dirigenten ihre Plätze. Vor allem aber war auch eine beträchtliche Erhöhung des Mitgliederstandes des Instituts seiner Anregung zu danken. Den Konzertmeister inbegriffen bestand jetzt (1817) die Kapelle aus 11 ersten, 9 zweiten Violinisten, 5 Bratschisten, 5 Cellisten, 5 Kontrabassisten, 5 Flötisten, 5 Oboisten, 5 Klarinettisten. 5 Fagottisten und 6 Hornisten und 2 Trompetern. Man wird also Weber, auch wenn man ihn nur als Dirigenten und Organisator in Sachen des Orchesters betrachtet, den epochebildenden Kapellmeistern des Instrumental-Körpers der Königl. Kapelle zuzählen und seinen Platz direkt neben einem Hasse und Naumann zuweisen müssen.

Was er im Dienste der Kunst und zwar der deutschen in Dresden leistete, nun, das bedarf hier ohnedies nicht der besonderen Buchung. Wie er sich gleich in einem in der „Abendzeitung" der sächsischen Residenz erschienenen Aufsatz an deren „die Kunst liebenden Bewohner" gewendet hatte, in dem er ihnen sein künstlerisches Programm entwickelte, so fuhr er dann fort, in Wort und Schrift, wie in seinem Amt und Schaffen für die Erfüllung seiner Aufgabe zu wirken, der deutschen Oper Heimrecht in deutschen Landen zu gewinnen und zu sichern.

Auf das an sich Befremdende der Erscheinung, dass die bei dem Intimismus der Rokoko-Kunst angelangte italienische Musik gerade von dem glänzendsten Vertreter der deutschen Frühromantik, von C. M. von Weber, abgelöst wurde, haben wir oben bereits hingewiesen, aber auch darauf, dass dies nach Lage der Dinge kaum anders sein konnte, da Nord- und Mitteldeutschland die Führerschaft zum Klassizismus an den Süden, speziell an Österreich, abgetreten hatte. Dass aber nun auch gerade Marschner es war, der sich dann um Webers Posten bewarb, ist eine seltsame Fügung. Es war so nahe daran, dass Dresdens Kapelle das Triumvirat der romantischen Dramatiker an ihrer Spitze sah: Weber, Marschner, Wagner! Aber Marschner ging und der liebenswürdigere, verbindlichere Reissiger kam. Und dieser brachte für Dresden — das ist sein besonderes Verdienst — noch eine erfreuliche Nachblüte der klassischen Musik, insbesondere auch Mozarts, dessen „Figaros Hochzeit", „Titus", „Idomeneus" und „Cosi fan tutte" erst unter seinem Regime in deutscher Sprache auf der Dresdener Hofbühne erschienen. In diesen seinen klassischen Neigungen nun begegnete sich der in seinem eigenen, namentlich auf kirchenmusikalischem Gebiet recht ansehnlichen Schaffen übrigens selbst den, sagen wir,

Digitized by Google

gemässigteren Romantikern zuzuzählende Reissiger mit dem Manne, der nach Morlacchis Abgang im Jahre 1843 an seine Seite trat und dessen Ruhm in der Folge sein an sich so verdienstliches Wirken weit überstrahlen sollte, mit Richard Wagner. Ihn aber fesselte vor allem Gluck und Beethoven. Zu jenem zog ihn sein dramatisches Empfinden, zu diesem sein absolut musikalisches. „Armide", „Alceste" und „Iphigenia in Aulis" gewann er der Dresdner Oper, die „Neunte" dem gesamten musikalischen Dresden. Dass sich für die letztere Reissiger noch nicht in dem Masse hatte erwärmen können, ist aus seinem Wesen und seinem musikalischen Bildungsgange zu erklären, dass er aber eine von Zeitgenossen, wie dem Oboisten Hiebendahl, gerühmte Erst-Aufführung des Riesenwerks bewirkte, und zwar, worauf besonders hingewiesen werden muss, mit dem Schlusschor am 27. August 1838 (Wiederholung am 7. November dieses Jahres) darf doch auch nicht verschwiegen werden. Wagner allerdings setzte dann acht Jahre später, am 5. April (Palmsonntag) 1846, mit seinem Feuergeiste und der ihm eigenen Energie, in Wort und Schrift für Beethovens gewaltige Tonschöpfung eintretend, ihren durchschlagenden Erfolg in Scene. Von seinen eigenen Werken aber erlebten bekanntlich „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser" in Dresden ihre Erst-Aufführungen. Doch mit dem Wagner, der der gesamten musikalischen Welt angehört, haben wir es an dieser Stelle ja nicht zu thun. Hier handelt es sich um Wagners engere Beziehungen zur Kapelle. Nicht nur, dass der früher vorübergehend einmal verringerte Mitgliederstand des Orchesters beträchtlich erweitert wurde, insbesondere auch durch Verstärkung der sogenannten Aspiranten auf 22 Musiker, die zu den 61 fest verpflichteten Kammermusikern traten, wurde jetzt auch die Aufstellung des Orchesters wieder verändert. Nach dem Vorgange Spontinis, der im Jahre 1844 seine „Vestalin" in Dresden dirigiert hatte, hob Wagner die von Weber eingeführte Trennung der Streich- und Blasinstrumente auf und ordnete eine auf einen überallhin gleich wirkenden Orchesterklang zielende gruppenweise Vermischung der einzelnen Instrumentenkörper an. Weiterhin regte er die Ersetzung der Stühle der Musiker durch Sessel ohne Lehne an, ingleichen die Beschaffung minder massiver, leicht transportabler Notenpulte etc. Kurz, seine reformatorischen Neigungen dokumentierten sich auf dem Gebiete des internen Orchesterwesens und trugen nicht wenig dazu bei, der Kapelle, mit der er im Jahre 1848 noch das Jubelfest ihres 300jährigen Bestehens begehen konnte, ihre führende Stelle im deutschen Kunstleben zu erhalten.

Wie er aber als Dirigent zu wirken vermochte, davon mag ein Zeitgenosse*)

*) S. des Verfassers „Edmund Kretschmer. Sein Leben, Schaffen und Wirken". (Hönsch & Tiesler Dresden.)

Digitized by Google

erzählen, der unter ihm in der letzten Aufführung der „Neunten" mitsang, die am Palmsonntag (1. April) des Jahres 1849 im alten, in den stürmischen „Maitagen" den Flammen zum Opfer gefallenen Opernhause stattfand. „Man denke sich," heisst es da von den Proben, „die kleine, von dem heiligen Feuer der Kunst durchglühte Persönlichkeit. Man denke sich den ewig Beweglichen, seine hastigen, elektrisierenden Gesten, wie er sich am Pulte vor Eifer und Glut für die Sache des grossen Unsterblichen erhitzte. Bei jedem Crescendo schien die kleine Gestalt zu wachsen, bei jedem Diminuendo kroch sie in sich zusammen. Dieser Mann, das empfand ein jeder, war durchdrungen von dem Geiste des Schöpfers jener erhabenen Tondichtung, er durchlebte sie." Und dann von der Aufführung selber fährt der Bericht fort: „Der Dirigent erscheint. Aufgeschlagen liegt die Partitur auf seinem Pulte. Ein Blick auf die seines Winkes Gewärtigen. Dann klappt er das mächtige Buch zu, erhebt den Taktstock und nun beginnt der ‚Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt', als welchen er selber den ersten Satz des gigantischen Werkes charakterisierte." —

Doch Wagners Bleiben war bekanntlich nicht in Dresden. Seine unklaren politischen Ideale trieben ihn in die Reihe der Revolutionäre. Und so wird denn auch für die interne Geschichte der Königlichen Kapelle im wesentlichen Reissiger die charakteristische Persönlichkeit sein, zumal ja auch sonst die Zeit der Würdigung der überragenden Grösse und Bedeutung Wagners noch nicht gekommen war. Man wird dann aber dem Erstgenannten auch zugestehen müssen, dass er das Seine redlich gethan im Dienste des Instituts. Insbesondere blieb unter seiner ruhigen, umsichtigen Amtsführung die Zahl der Künstler in dem Orchesterverbande, die als hervorragende Vertreter ihrer Instrumente anzusehen sind, eine höchst respektable. Da nennen wir: Konzertmeister Lipinski (Violine), Moritz Fürstenau (Flöte), Hiebendahl (Oboe), Lewy und Hübler (Horn), Queisser (Trompete) u. a.*) Kurz, als dann nach dem Tode Reissigers (1859) Julius Rietz, dem der tüchtige Karl Krebs beigeordnet wurde, an die Spitze der Kapelle kam, fand dieser das Dresdener Hof-Orchester auf einer der Zeit entsprechenden Höhe vor. Dieser hervorragende Musiker nun gehörte, auf dem Boden der Mendelssohnschen Schule stehend, ähnlich seinem unmittelbaren Vorgänger, einer in Sachen des Fortschrittes sorgsam abwägenden, vor allem aber auf das Erhalten bedachten musikalischen Richtung an. Eine in sich

*) Man wird hier auch den Geiger Theodor Uhlig nennen können, der aus einem Gegner Wagners sein glühender Verehrer wurde und bekanntlich der Verfasser des ersten Klavierauszugs des „Lohengrin" war.

gefestigte Persönlichkeit, wie dieser grundgelehrte Musiker war, musste überdies den künstlerischen Bestrebnngen Wagners mit einem um so hegründeteren Skeptizismus hegegnen, sofern dieser nach den Ansichten „derer vom Fach“ durchaus noch nicht den Beweis erhracht hatte, dass er auch im Punkte dessen, was ihnen als positives Können galt, wohlheschlagen war. Und da ist es denn kennzeichnend, dass es gerade die „Meistersinger“ waren, die dem „grossen Musikphilologen“ Achtung ahnötigten vor dem, für den man in gewissen Kreisen noch immer die ominöse Bezeichnung „Dilettant“ gehaht hatte. Die Aufführung dieses Werkes als die erste nach der üherhaupt ersten in München (21. Juni 1868) in Dresden am 21. Januar 1869 bewirkt zu hahen, bleibt eine künstlerische That, trotz aller Einwände nnd Bedenken, die Wagner selher gegen sie geltend machte. Sie sollte ührigens auch eines der letzten musikalischen Ereignisse sein, die sich im Rahmen jenes stiledlen Theaterhaues ahspielten, der am 12. April 1841 eingeweiht worden war und der am 21. Septemher 1869 ein Rauh der Flammen wurde. Nun, und für die Verjüngung des ihnen anvertrauten Orchesterkörpers, für die Gewinnnng trefflicher, künstlerischer Kräfte hatten die Kapellmeister Rietz und Krebs nicht minder umsichtig Sorge getragen, wie ihre Amtsvorgänger. Namen wie die der Konzertmeister Franz Schuhert und Johann Lauterhach (Violine), Josef Bürchl (Cello), Baumgärtel (Ohoe), Alhin Bauer (Flöte), Demnitz (Klarinette), Bruns (Posaune) sind hier zu nennen, und von namhaften Vertetern ihrer Instrumente, die noch im Amte sind, seien angeführt der hochverdiente Friedrich Grützmacher, weiterhin Ferdinand Böckmann, Alhert Wolfermann u. a.

Nach Lage der Dinge musste die Periode Rietz-Krehs, die im wesentlichen noch im Zeichen der mit dem Klassizismus paktierenden Romantik eines Mendelssohn stand, einen im besonderen Grade konservativen Charakter zur Schau tragen. Es war daher an sich eine That, als Graf Platen den jungen vom Juristen zum Theaterkapellmeister umgesatteiten Ernst Schuch engagierte. Das geschah, nachdem dieser zum erstenmale am 16. März 1872 die königliche Kapelie dirigiert hatte. Man gah mit dem Pollini'schen Ensemhle, der Artôt, Padilla etc. Donizettis „Don Pasquale“. Im folgenden Jahre war Schuch Kapellmeister und im Jahre 1877, in dem am 12. Septemher Rietz starh, rückte er in die Stelle eines Hofkapellmeisters ein. Aher Platen hatte das Gesamtinteresse des ihm anvertrauten Instituts im Ange. Eine für die Oper nnd zwar speziell für die italienische und die heiteren Genres prädestinierte Kraft hatte er in dem temperamentvollen, elastischen Schuch gewonnen, aher damit war es nicht

genug. Die seriöse Musik, speziell auch die symphonische und chorische, — Konzert- und Kirchendienst — erheischten einen diesen ergänzenden Musiker, eine nach der Seite der Gelehrsamkeit, wenn man will auch des Pädagogentums neigende Natur. Und er hätte gar nicht besser beraten sein können, als er es war. In Dr. Franz Wüllner fand er alles das vereint, was dem genialen Schuch abging. Es ging also das königliche Institut geradezu idealen Zeiten entgegen, als diese beiden Kapellmeister sich anschickten, nebeneinander zu wirken. War in Theaterdingen der eine die Kapazität, so nahm unter dem andern die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche einen ungeahnten Aufschwung und in den Konzerten der Königlichen Kapelle am Aschermittwoch und Psalmsonntag kamen unter Heranziehung des Hoftheater- und Hofkirchen-Chores etc. Aufführungen grossen Stiles zustande. Abgesehen davon aber gewann auch das königliche Konservatorium, das Wüllner als artistischen Leiter an seiner Spitze sah, eine Bedeutung, die es bisher noch nicht besessen hatte. Kurz, allenthalben entfaltete sich das musikalische Leben Dresdens in verheissungsvollster Weise. Aber die Zeiten des in diesem Sinne erspriesslichen Nebeneinanders — duobus certantibus tertius gaudet darf man in diesem Falle sagen — sollten nicht von langer Dauer sein. Hatte Schuchs besondere Berufung für das Theater ihm ohnedies ein gewisses Übergewicht verliehen, so wurde es erhöht durch den Umstand, dass seine Frau, Clementine Proska (Procházka) als gesanglich virtuos geschulte, durch Spieltalent und Grazie ausgezeichnete Opern-Soubrette eine der Zierden der Dresdener Hofoper war. Es kam also nur, wie es kommen musste; Wüllner schied im Jahre 1882 von Dresden und an seine Stelle kam, nach einer einjährigen Kapellmeister-Thätigkeit Richard Kriebels, in dem umsichtigen, zuverlässigen Adolf Hagen ein vortrefflicher, bewährter Musiker. Schuch aber war alleiniger Chef der Kapelle, „Generalmusikdirektor", erhielt dieses Prädikat jedoch erst im Jahre 1899.

Entkleidet man diese Wandlung der Dinge, den Bruch mit dem System der beiden einander koordinierten ersten Kapellmeister des persönlichen Moments, so sieht man nur die „Modernität", die aus der Romantik herdatierende Überbewertung des Ichs zum Siege gelangen. Zur Sache sprechend, der typisch neuzeitliche Kapellmeister kam in Schuch ans Ruder, mit seinen Schwächen, aber auch mit seinen Vorzügen. Er wurde sein eigener Regisseur, Chordirektor etc., leitete den gesamten Apparat, den künstlerischen wie den technischen, wenn es galt, etwas „herauszubringen".

Der Begriff Gesamtkunstwerk fand seine Umwertung ins Persönliche, wenn man so sagen will. Der Nachteil lag auf der Hand, wie der Vorteil. Wenn Schuch etwas in die Hand nahm, wurde Grosses geleistet, der Reiz des impulsiven Wesens seiner Natur wirkte fascinierend. Aber einer kann

Digitized by Google

nun einmal nicht alles. Das ruhige, planmässige Arbeiten und Vorarbeiten des berufenen Organisators und Leiters ging ihm ab, so bedeutungsvolle Thaten er auch mit dem eine Zeit lang fast seiner ausschliesslichen Leitung anvertrauten Opern-Institut vollbrachte. Wir denken hier nur an die imponierenden Erst-Aufführungen des „Tristan" (21. Mai 1884) und der „Nibelungen" (August 1886).

Blickt man auf die eigentliche Kapellmeistertbätigkeit Schuchs, so gestaltete sie sich auch in der Folge so glänzend wie nur möglich, und Ehrungen und Auszeichnungen — im Jahre 1897 verlieh ihm der Kaiser von Österreich den erblichen Adelsstand — wurden ihm zu teil, deren sich bis dahin noch kein Kgl. sächsischer Hofkapellmeister hatte rühmen können. Er zeigte aber auch mehr und mehr, dass er eine künstlerische Persönlichkeit darstellt, eine nach einem besonderen Massstab zu messende Grösse. Feinfühlig bis in die Fingerspitzen, ist er der typisch neuzeitliche Dirigent, der geniale Vertreter des Zeitalters der Elektrizität und Nervosität. Und dementsprechend liegt auch seine Stärke nicht in dem, was man grossen Stil nennt. In der Oper ist er Meister und Muster-Dirigent italienischer Musik und aller der Schöpfungen, die zu voller Wirksamkeit eines elektrisierenden Fluidums von Esprit bedürfen. Im Konzert sind seine Domäne die Orchesterwerke neuzeitlicher Observanz, insbesondere die einer virtuosen Klang-Koloristik. An Brillanz, Eleganz und Verve hat er als Dirigent keinen Rivalen zu fürchten, und seine Kapelle zur Lösung der Aufgaben, die die moderne Musik stellt, herangebildet zu haben, ist auch als sein besonderes Verdienst zu preisen. Und dabei ist er nicht etwa ein „Pultvirtuos" im landläufigen Sinne. Man wird sich im Gegenteil kaum einen ruhiger und vornehmer den Taktstock führenden Kapellmeister denken können. Ja, man kann sagen, es ist ein Genuss, Schuch dirigieren zu sehen.

Nun zu dem seiner Leitung unterstehenden Orchesterkörper kommend, so wuchs er sich in dem in Rede stehenden Zeitabschnitte gar achtunggebietend aus. Während in dem Interimstheater, das, an Stelle des abgebrannten Hoftheaters erbaut, am 2. Dezember 1869 in Gebrauch genommen worden war — das jetzige Haus ward am 2. Februar 1878 mit Goethes „Iphigenie" eingeweiht — das Orchester bei voller Besetzung aus: 15 Violinen (den Konzertmeister abgerechnet), 6 Bratschen, 5 Celli, 4 Kontrabässe, 4 Flöten, 3 Oboen (einschliesslich des englisch Horns), 3 Klarinetten (Bassklarinette eingerechnet), 4 Fagotts, 5 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Harfen, Pauke und Tuba bestand, so setzt sich der gesamte Instrumentalkörper der Kapelle — ungerechnet 22 ausser etatmässige, zur Verstärkung heranzuziehenden Musiker und 8 Theater- und Bühnenmusiker — gegenwärtig zusammen aus: einem Generalmusik-Direktor (v. Schuch), 2 Kapellmeistern (Hagen und Kutzschbach) 1 Musikdirektor

Digitized by Google

(v. Schreiner), 3 Konzertmeister (Petri, Lewinger und Bärtich), 2 Korrepetitoren, 87 Kammermusikern (24 Violinen, 8 Bratschen, 8 Celli, 6 Kontrabässe, 4 Flöten, 5 Oboen, 5 Klarinetten, 5 Fagotts, 8 Hörner, 5 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, 2 Pauken, 2 Harfen) und 9 Aspiranten (2 Violinen, 1 Bratsche, 1 Cello, 2 Kontrabässe, 1 Flöte, 1 Horn, 1 Posaune). Und wie zuvor vollzog sich auch jetzt die Verjüngung und Ergänzung des Mitgliederstandes in glücklichster Weise. Wir nennen an Künstlern, die in der Zeit des gemeinsamen Wirkens Schuchs und Wüllners in die Kapelle traten: Rappoldi — als Konzertmeister —, Adolf Elsmann, Th. Blumer (Violine), M. Gabler (Oboe), Fricke (Trompete), Melanie Bauer-Ziech (Harfe) etc. Später fanden Aufnahme: der auch kompositorisch (Lieder, Opern etc.) hochbegabte, zu früh der Kunst entrissene Adolf Gunkel (Violine), Lange-Frohberg, Arthur Stenz (Cello), Paul Bauer (Flöte), Eduard Biehring (Oboe), Max Gabler (Klarinette), Oswald May (Horn) etc. Ihnen folgten Henri Petri, Max Lewinger und Rudolf Bärtich als Konzertmeister, Th. Bauer, Striegler, Svědrofsky, Warw etc. (Violine), Spitzner (Bratsche), Georg Wille (Cello), Peschek, Wunderlich (Flöte), Ritter, Schmidt (Oboe, englisches Horn), Hermann Lange (Klarinette), Knochenhauer (Fagott), Prée (Horn), Bruns jun. (Posaune) etc. Auch gewann in dieser Periode durch die Vermehrung der Operndienste die Institution der Korrepetitoren eine erhöhte Bedeutung. Mancher begabte Musiker verdiente sich hier seine Sporen und zog dann als Kapellmeister in die Welt. Aber auch das Institut selber hatte Nutzen von dem fördersamen Wettbewerb jüngerer Kräfte, von denen man sich den, eine besondere Dirigentenbegabung bekundenden, die leichte Hand Schuchs in der Führung des Taktstocks bewährenden Hermann Kutzschbach nach erfolgreicher Thätigkeit am Kölner Stadttheater im Jahre 1898 als Kapellmeister zurückgewann.

Und so gleicht denn das altehrwürdige Königliche Institut, das heute, wie die beiden Königlichen Hoftheater, in der Person des Königlichen Kammerherrn Graf Nikolaus von Seebach ein thatkräftiges, weitblickendes Oberhaupt besitzt, einem mächtigen, festgewurzelten Stamm, in dem alle Lebens-Kräfte und -Säfte in jugendlicher Frische und Triebkraft pulsieren. Emporgewachsen und erstarkt in der Sonne der Gunst eines kunstsinnigen Fürstenhauses, hat er, ihrer teilhaftig wie nur je zuvor, alle Anwartschaft, zu grünen und zu blühen bis in die fernsten Zeiten, sich selbst zur Ehre, Sachsens Residenz zur Zierde und zum Heil und Segen der Kunst!

Digitized by Google

DIE AUSDRUCKSFORMEN DER MUSIK UND DIE TONMALEREI

Von Cl. Frh. von Schwerin-München

Noch vor kurzer Zeit, als schon Liszt, Wagner, Berlioz ihre bedeutendsten Werke geschaffen und damit eigentlich den Beweis geliefert hatten, dass die Musik mehr als blosser Reiz sei, dass sie dem Ausdruck verschiedenster Gefühle und Vorgänge dienen könne, hing eine Menge von Musikfreunden sowohl, wie auch von bedeutenden Theoretikern an dem Grundsatz von der Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks. Wer in den starren, einfachen und doch so mächtigen Formen des Klassicismus aufgewachsen war, fand wohl nicht so leicht den Weg zu dem heutzutage verbreiteten Glauben an das Schilderungsvermögen der Tonkunst, und auch die üppigen, farbenreichen Schöpfungen der Romantik boten noch zu wenig ausgeprägte Tonmalerei, um einem klassicistischen Skeptiker die Augen zu öffnen und den Pfad zu erhellen. Erst als die oben genannte Trias und ihre Schüler die musikalische Produktion und damit einen überwiegenden Teil der Reproduktion zu bestreiten begannen, schlossen sich die meisten, bewusst oder unbewusst, ihren Ideen an und nur eine verschwindende Zahl bekannte sich zu offener Gegnerschaft, sodass die Ausdrucksfähigkeit der Musik in unserer Zeit eher überschätzt, als unterschätzt wird.

Was so dem Musikfreund und Berufsmusiker ein Streitobjekt wurde, bildete bald ein Studienobjekt für den neutral dastehenden Theoretiker. In unendlich fein durchgeführten und geistvollen Erörterungen haben bedeutende Männer, an aller Spitze der Berliner Professor Helmholtz, den Ton und seine Eigenschaften bis in die kleinsten Details physikalisch und psychologisch festgelegt, und im Lauf der letzten Jahrzehnte ist eine, wenn auch kleine, so doch vorzügliche einschlägige Literatur geschaffen worden. Vom strengen Boden der wissenschaftlichen Forschungen aus geschrieben erschliessen jedoch diese Werke ihre Schätze nur dem, der auf gleichem Boden in die Tiefen der Theorie eindringen will; nur wenige vermögen dem Laien eine lehrreiche Unterhaltung zu bieten, die ihm in seinen Mussestunden Kenntnisse zuführt, ohne sie zu Stunden angestrengten Denkens zu machen. Andererseits ist nachgerade musikalisches Schaffen, das die

Digitized by Google

Wege der Tonmalerei meidet, ein seltenes Kleinod geworden, und die Entwickelung drängt den Laien wie den Musikdilettanten dazu, auch seinerseits dem Zuge der Allgemeinheit zu folgen. Davon ausgehend versuchen die folgenden Zeilen aus den langwierigen, physikalischen, physiologischen und psychologischen Deduktionen des Theoretikers ein gemeinverständliches Resumé zu ziehen und an der Hand von Beispielen den Musikfreund in die Geheimnisse und die Tiefen der musikalischen Schilderung einzuführen und ihm den Weg zu eigenen Studien zu weisen. Der Leser möge es verzeihen, wenn zu Anfang einige Elementarbegriffe erörtert werden, die man genau erfassen muss, um einen Überblick über die Tonmalerei zu erhalten.

Niemand wird im Ernste leugnen können, dass die Musik eine Wirkung auf den Hörer ausübt, eine Wirkung, die sich bei dem Musikverständigen so gut äussert, wie bei dem Unmusikalischen, wenn auch vielleicht in anderer Weise. Der letztere wird nie zu dem detaillierten Urteil gelangen, das ein musikalisch Gebildeter über Tonstücke fällen kann. Er bleibt vielmehr auf der untersten Stufe der Urteilskraft stehen, indem er ein Tonstück „schön" das andere „nicht schön" nennt, ohne nur im geringsten einen weiteren Grund dafür angeben zu können, der nicht in einem circulus vitiosus auf das „es gefällt mir" oder „es gefällt mir nicht" zurückführte. Aber immerhin bleibt dieses primitive Urteil bei all seiner Unzulänglichkeit doch ein Beweis dafür, dass die Musik bei dem Betreffenden eine Wirkung thatsächlich hervorgerufen, die sich in dem einen Falle als Lustgefühl in dem andern als Unlustgefühl erweist. Ich habe noch keinen Menschen gefunden, der dieses Urteils nicht fähig gewesen wäre und halte einen totalen Indifferentismus gegenüber Musik für undenkbar. Eine grosse Zahl von Personen wird allerdings über das eben erwähnte Urteil nicht hinauskommen und es liesse sich daraus der Schluss ziehen, dass die Wirkungen der Musik überhaupt sehr allgemeine und unbestimmte seien. Dieser Schluss erweist sich jedoch als falsch, wenn wir einen Blick auf die Wirkungen anderer äusserer, nicht auf den Gehörsinn gerichteter Eindrücke werfen; wir werden dabei sehen, dass sie dem einen, dem Empfindungskräftigeren, in ihren kleinsten Details zum Bewusstsein kommen, während sie bei dem anderen, dem Empfindungsschwächeren, je nach dem nur ein angenehmes oder ein unangenehmes Gefühl zur Folge haben. Genau so ist es aber in der Musik. Dasselbe Musikstück kann bei dem Empfänglicheren eine Reihe der verschiedensten und feinsten Empfindungen auslösen, während ein weniger sensibler Geist nur zu einem allgemeinen Gefühl gelangt. Ich bin weit entfernt, die Ausdrucksfähigkeit der Musik der der Sprache oder auch nur der Malerei gleich stellen zu wollen, aber ich halte es auch für unangebracht, sich den grossen bewundernswerten Resultaten, die die exakte Forschung sowohl, wie die produktive Kunst auf diesem Gebiete gemacht, aus pedantischem Hang am Alten zu ent-

ziehen. Das Lesen der Töne, wenn diese Metapher gestattet ist, ist dem Menschen so wenig angeboren, wie das Lesen der Schrift, und nur Fleiss, Studium und Übung lassen uns dieses Ziel erreichen.

Die ganze Musik in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit und dem grossen Farbenreichtum, mit dem sie sich dem Hörer darbietet, beruht eigentlich nur auf der, wenn ich so sagen darf, Variierung einer einzigen Erscheinung: des Tones. Das Volkslied, wie die Konzertarie, die raffiniertest-intrumentierte Orchestersymphonie, wie die einfachste Klavierpièce bestehen nur aus Tönen, die in ihrer Folge und Kombination und durch ihre verschiedenen Eigenschaften das erzeugen, was wir Musik nennen. Den Ton selbst können wir etwa definieren als eine zeitlich verschieden begrenzte Aufeinanderfolge gleicher Luftschwingungen; durch die Gleichartigkeit der aufeinanderfolgenden Luftschwingungen unterscheidet er sich wesentlich vom blossen Schall, bei welchem die einzelnen Schwingungen verschieden sind. An jedem Ton nehmen wir bekanntlich drei Eigenschaften wahr, Klanghöhe, Klangdauer und Klangfarbe, durch die sich ein Ton von einem anderen unterscheidet. Die Klanghöhe ist bestimmt durch die Zahl der auf eine Sekunde treffenden Luftschwingungen, die Klangdauer bemisst sich nach dem Zeitraum, während dessen die Luft eine bestimmte, den konkreten Ton bedingende Sekundenzahl von Schwingungen macht. Die Klangfarbe endlich hängt von dem unmittelbaren Tonerzeuger ab, also von dem betreffenden Instrumente oder beim Gesang vom Kehlkopf. Auf den ersten Blick erscheinen die beiden ersten dieser Eigenschaften unbegrenzt, insbesondere wird man glauben, dass sich die sekundliche Schwingungszahl in das Unendliche erweitern lasse. Die experimentelle Theorie erzeugt auch alle nur denkbaren Schwingungszahlen. Anders ist die Sachlage in der Praxis, insofern die menschlichen Gehörorgane sekundliche Schwingungszahlen, die ein gewisses Minimum oder Maximum übersteigen nicht mehr als Ton, sondern nur mehr als Geräusch aufnehmen. Das Minimum sind 16½ Schwingungen in der Sekunde, die das Unter-Kontra-C erzeugen. Das Maximum ist individuell sehr verschieden und rückt mit der musikalischen Ausbildung des Gehörs nach meiner Erfahrung viel weiter hinaus, als dies bei dem weniger variablen Minimum der Fall ist; es liegt ungefähr zwischen 4500—5500 Schwingungen (das c'''''', der höchste Ton des Klaviers hat 4224 Schwingungen). Die Klangdauer wäre an und für sich unbeschränkt, da wir einen Ton immerfort hören können; wer z. B. neben einem Wasserfall wohnt, der nach angestellten Untersuchungen einen konstanten, ununterbrochen mittönenden Grundton hat, hört diesen unausgesetzt. In der praktischen Musik dagegen, innerhalb einer Melodie oder Tonphrase, scheint mir die Klangdauer erheblich eingeschränkt. Eine Melodie verliert damit, dass sie ein mittelmässig geübtes, musikalisches Gedächtnis nicht mehr als Ganzes koncipieren und festhalten kann, einen grossen Teil

ihres Wertes. Nehmen wir nun beispielsweise eine Phrase von sechs Tönen an, so darf keiner von ihnen so lange dauern, dass er das Auffassen und Behalten der ganzen Phrase verhindert. Diese Forderung bestimmt meines Erachtens die Grenze der Klangdauer. Endlich kann ich mir auch ganz gut Klangfarben denken, deren Wahrnehmung uns versagt ist. Die Erkenntnis von Klangfarbenunterschieden ist individuell viel verschiedener, als die von Klanghöhen. Man findet viele Personen, die zwar nicht angeben können, ob ein Ton höher oder tiefer ist als der andere, die aber immerhin eine gewisse Verschiedenheit zu konstatieren vermögen. Dagegen sind viele nicht imstande, einen Unterschied zwischen den Klangfarben verschiedener Instrumente zu erkennen, und ich habe orchesterspielende Dilettanten angetroffen, die, obwohl sonst sehr tüchtige Musiker, zwischen Horntönen und Trompetentönen nicht unterscheiden konnten. Während Ungeübte Bratschentöne und Violintöne häufig verwechseln, besteht für den Kenner sogar ein Unterschied zwischen den Violinen verschiedener Bauer. Dieser kann darin bestehen, dass der Boden oder die Decke des Instrumentes dicker oder dünner ist. Verringern wir diesen konkreten Unterschied oder vergrössern wir ihn, so werden wir eine Änderung der Klangfarbe nicht schon bei einer geringfügigen Änderung der Holzdicke bemerken, sondern erst bei einer grösseren oder einer Summe von kleineren. Es ist aber klar, dass auch die kleine Änderung einen Einfluss auf die Klangfarbe hat, allerdings einen solchen, den wir nicht wahrnehmen können. Woher kommt die Klangfarbe? Es ist dies eine Frage, deren definitive Beantwortung auf eine Zeit warten wird, in der die Musikästhetik etwas selbständiger geworden ist. Ich schliesse mich der Ansicht an, dass unmittelbar die mitschwingenden Obertöne, also mittelbar die resonierende Materie sie bedingen; diese Lösung hat einerseits, wie der Leser selbst sehen wird, eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich und andererseits den nicht zu unterschätzenden Vorzug der Einfachheit, insofern sie auf einem vollständig objektiven Kriterium basiert ist; und dies sind immerhin Eigenschaften, die besonders für den Musikfreund von grossem Werte sind. Eine frei aufgespannte Saite hat eine ganz andere Klangfarbe, als die auf einem Instrumente, oder auch nur einem Brett aufgespannte. In dem ersten Falle fehlt die Resonanz, die in den anderen Fällen durch die mitschwingenden Teile des Instrumentes bezw. das Brett erzeugt wird. Eine sehr geringe Resonanz hat naturgemäss ein Ton, den wir mit den Lippen, also durch Pfeifen erzeugen; er ähnelt aber den Tönen einer Piccoloflöte, bei der das verhältnismässig geringe durch den Atem in Schwingung versetzte Luftvolumen, das verhältnismässig grosse Holzvolumen in Rücksicht auf die ungeheuer grosse Schwingungszahl dieser Töne nur schwer oder gar nicht zum Mittönen bringt. Dies zeigt uns, wie die Ähnlichkeit von Klangfarbe auf der Gleichheit oder Ähnlichkeit des resonierenden Materienvolumens

Digitized by Google

beruht. Fragen wir uns nun weiter, was denn die erhöhte Resonanz zur nächsten Folge hat: eine Verstärkung oder besser gesagt Verdeutlichung des Tones. Bekanntlich entsteht mit jedem Tone eine Reihe von weiteren mit dem zunächst erzeugten in bestimmten, engen Beziehungen stehenden Tönen, die sogenannten Obertöne. Diese sind von Natur aus so schwach, dass sie nur sehr geübten Ohren vernehmbar sind. Es ist aber ganz klar, dass sie bei grösserer Resonanz deutlicher hervortreten, so dass bei Veränderung der Resonanz auch die Hörbarkeit der Obertöne sich verändert. Diese Erwägungen gestatten den Schluss, dass die Klangfarbe von der Art und Weise des Mittönens der Obertöne abhängig ist.

Die Verbindung von Tönen zu einem Tonwerk ist in zweierlei Weise möglich, melodisch durch das Aufeinanderfolgen von Tönen und harmonisch durch gleichzeitiges Erklingen von solchen. Wie Melodie und Harmonie im Rahmen der Programmmusik Stellung finden, ist Sache der folgenden Erörterung. An dieser Stelle möchte ich nur über zwei Erscheinungsformen der Harmonie sprechen, über Dissonanz und Konsonanz. So oft zwei Töne zugleich erklingen, entsteht eine Konsonanz oder eine Dissonanz, und jeder Leser wird selbst wissen, welche Zusammenklänge unter die eine oder andere Kategorie fallen. Die naheliegende Frage nach dem inneren Grunde einer Dissonanz ist so wenig zu entscheiden, wie die nach dem inneren Grunde der Klangfarbe. Feststehend scheint mir der Grundsatz, dass die Schärfe einer Dissonanz zunimmt, bezw. abnimmt, je komplizierter bezw. je einfacher das Verhältnis der Schwingungszahlen der zusammenklingenden Töne sich gestaltet. Nehmen wir einmal als Ausgangspunkt das eingestrichene a mit 435 Schwingungen. Die reinste Konsonanz zu diesem Tone ist seine Oktave a'' mit 870 Schwingungen; a' steht also zu seiner Oktave a'' in der einfachen Proportion 1:2. Die Quinte von a', e'', hat die Schwingungszahl $652\frac{1}{2}$, woraus die sich schon etwas kompliziertere aber immer noch einfache Proportion ergiebt: a' : e'' $= 435 : 652\frac{1}{2} = 2 : 3$. Eine sehr scharfe Dissonanz ist die zwischen einem Tone und seiner kleinen Septime. Wenn wir bei a' als Grundton bleiben und dazu g'' mit einer Schwingungszahl $= 764\frac{83}{128}$ nehmen, so erhalten wir, entsprechend der grellen Dissonanz das komplizierte Verhältnis: a' : g'' $= 435 : 764\frac{83}{128} = 8 : 14\frac{1}{16}$. Gleiches Resultat erzielt man mit allen anderen Intervallen.

Ich habe bei diesen Ausdrucksformen der Tonkunst in Hinsicht der theoretischen Seite absichtlich länger verweilt, weil sie die Mittel zur Tonmalerei repräsentieren und man aus ihrer Beschaffenheit, insbesondere Beschränkung am leichtesten auf das Mass an Schilderungsvermögen schliessen kann, das die Tonkunst bei Anspannung aller Kräfte erreichen kann. Im folgenden werde ich über die Verwendung dieser Mittel zu den verschiedensten Darstellungen und musikalischen Versinnbildungen sprechen und durch Beispiele aus einem möglichst eng gezogenen Kreis von Kompositionen dies näher erläutern.

Digitized by Google

Die erste entscheidende Wahrnehmung, die wir an einem Tonstücke machen, ist im allgemeinen die der Tonart, weil diese dem geübten Hörer im Regelfalle noch vor dem Thema zum Bewusstsein kommt. Da sie ferner das ganze Stück beherrscht und somit zu einer ausgeprägteren Charakterisierung geeignet ist als vorübergehende Rhythmen, Intervalle u. s. f., so glaubte ich, sie auch hier zuerst behandeln zu müssen. Die Theorie hat schon immer die verschiedenen Tonarten in zwei Hauptgruppen eingeteilt, in Dur-Tonarten und Moll-Tonarten. Das unterscheidende Moment ist das Verhältnis der Schwingungszahl der 1. Stufe der Tonleiter und der 3. Stufe, das in Dur $= 4:5:6$, in Moll $= 5:6:7^1/_2$ ist. Als nun die Charakteristik der Tonarten und ihre Bedeutung für den musikalischen Ausdruck wissenschaftlicher Untersuchung zugeführt wurde, knüpfte man an diesen Unterschied, als an den augenfälligsten an. Bei aufmerksamer Beobachtung erlangen wir das Resultat, dass das wesentliche dieser Unterscheidung in der Auffassung der Molltonart als des Abweichenden liegt, dass mithin die Durtonart als die Normaltonart erscheint. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass ich mit dieser letzten Behauptung einer viel umstrittenen Auffassung das Wort rede, und möchte es nicht versäumen, einige Gründe für dieselbe anzuführen und so dem Leser ein eigenes Urteil zu ermöglichen. In erster Linie weist die historische Entwickelung direkt zu der Annahme hin. Bis Bach nämlich endeten alle Tonstücke in Dur, auch die bezeichnenderweise ohnehin in der Minderzahl befindlichen in Moll beginnenden Tonsätze; erst Beethovens reformatorische Kraft vermochte mit dieser unästhetischen zopfigen Usance zu brechen, die zum Schlusse den auf der Tonart beruhenden Charakter eines Tonstückes vernichtete. Warum diese eigentümliche Schlussbildung, wenn nicht Dur die Regeltonart war, oder doch mindestens dem Empfinden des Hörers näher stand? Noch einige aus dem Leben gegriffene Beispiele: wenn wir planlos vor uns hinpfeifen oder singen und uns dann plötzlich Rechenschaft über die angewandte Tonart geben, so werden wir immer Dur konstatieren können; das Gleiche finden wir in Gegenden, wo das Volk zur Arbeit oder beim Gehen singt, bestätigt. Ferner weise ich darauf hin, dass die Mehrzahl der Volkslieder und Nationallieder in Dur geschrieben ist und hier Moll ganz entschieden die Ausnahme bildet. Wer jemals Singunterricht gehabt oder für sich Tonleitern geübt hat, weiss, dass die Molltonleiter der reinen Intonation ungleich grössere Schwierigkeit bereitet und noch lange besondere Aufmerksamkeit erfordert, während die Durtonleiter schon vom ersten Moment an richtig gesungen wird. Die tägliche Erfahrung wird diesen zwei Beispielen oft noch weitere hinzufügen.

Den charakteristischen Unterschied zwischen Dur und Moll drückt schon der Name aus: letzteres klingt weich und gedrückt, ersteres frei, freudig und nach oben strebend. Die weiter unten für die einzelnen Ton-

Digitized by Google

arten angeführten Beispiele werden sich auch hier verwerten lassen und ich kann deshalb auf diese verweisen.

Ehe ich auf die Charakteristik der Tonarten näher eingehe, möchte ich noch eine allgemeine Bemerkung einfügen, deren Bedeutung viel zu wenig beachtet wird. Wenn man aus Beispielen auf den Charakter von Tonarten schliesst und dabei Kompositionen aller Zeiten zusammennimmt, erhält man ganz naturgemäss ein ungenügendes und unbefriedigendes Resultat, an dessen inneren Widersprüchen das Ganze scheitert. Die Tonarten sind sich nämlich im Laufe der Zeit insofern nicht gleich geblieben, als die Tonhöhe eine andere geworden ist, und z. B. unser C-dur ist durchaus nicht dem C-dur zu Zeiten Bachs gleich. Vielmehr hat sich die Stimmung seit Bach, also seit dem Beginne des 18. Jahrhunderts um ungefähr einen Ton gehoben, so dass Bachs D-dur unserem C-dur entspricht und die Vorliebe der damaligen Zeit für D-dur in einem anderen, charakteristischen Lichte erscheinen lässt.

Es ist ganz klar, dass die Behauptung, es habe jede Tonart ihren eigenen Charakter, auf viel energischeren Widerstand stossen musste, als der musikalischen Ausdrucksfähigkeit im allgemeinen entgegengesetzt wurde. Ich erkläre diese Thatsache daraus, dass die genaue Unterscheidung zweier Tonarten eine viel feinere Empfindung voraussetzt, indem beispielsweise von einer Person der Unterschied zwischen C-moll und E-dur erkannt wird und damit schon eine verschiedene Wirkung zweier Musikstücke, aber nicht so der Unterschied zwischen A-dur und E-dur; mit anderen Worten ist der Unterschied der einzelnen Tonarten bald ein sehr kleiner, der nur ganz Geübten erkennbar wird, bald ein so grosser, dass er auch für den weniger Geübten eine verschiedene Wirkung des Tonstückes erzeugt. Jedoch sind fast alle, die sich mit der Charakteristik der Tonarten ernsthaft und eingehend beschäftigt haben, zu dem Resultate gelangt, dass dieselbe kein Wahngebilde ist und wirklich jeder Tonart eine bestimmte Eigenart zukommt. Die Erklärungen für diese nicht abzuleugnende Thatsache sind sehr zahlreich, aber leider hat keine von ihnen eine befriedigende Lösung gebracht. Da es für den Leser wenig Interessantes böte, wenn ich dieselbe behandeln wollte, so nehme ich davon Abstand und weise nur eine Begründung, auf die der Dilettant gewöhnlich zuerst verfällt, kurz zurück. Ich meine die Ansicht, dass der Chrakter der Tonart, ganz oder auch nur teilweise von der Verwendbarkeit der leeren Saiten der Streichinstrumente und der Naturtöne der Blechinstrumente abhänge. Dadurch wäre die Charakteristik der Tonart überhaupt auf das Orchesterspiel beschränkt, oder vielmehr der Charakter des Instrumentalklanges auf die Tonart angewandt, abgesehen davon, dass ein Orchestermusiker nach meiner eigenen Erfahrung und auch derjenigen von Berufs-Orchesterspielern leere Saiten eher meidet als verwertet. Wenn man einen objektiven Charakter

Digitized by Google

der Tonarten annimmt, so ist es prima condicio, dass man ihn nicht aus dem Tonerzeuger erklärt, er muss der konkreten Tonart, dem konkreten Accorde anhaften, gleichviel ob dieser durch ein Orchester gespielt, von einem Chor gesungen oder auf dem Klavier angeschlagen wird.

Meinem Programme getreu werde ich an Beispielen zeigen, wie einzelne Tonarten von den Komponisten zur Darstellung dieses oder jenes Vorgangs, dieser oder jener Gemütsstimmung u. s. f. verwendet wurden. Der Leser mag dann diese gelegentlich vermehren und auf dem angegebenen Wege selbst weiterarbeiten. Es ist dies ein dankbares, wenig mühevolles Studium, das nur in einer Hinsicht besonderer Vorsicht bedarf: in der Auswahl der heranzuziehenden Tonwerke. Viele von diesen sind ohne jede Rücksichtnahme auf die Tonart komponiert, und selbst die grössten Meister haben oft nicht darauf geachtet. Ein ganz eklatantes Beispiel ist Händels Trauermarsch aus C-dur im Oratorium „Saul" und der Des-dur-Satz in Chopins B-moll-Trauermarsch. Wenn nun, um bei diesem Falle zu bleiben, von zehn Trauermärschen zwei oder drei in Dur stehen, die übrigen acht oder sieben in Moll, so muss man der Majorität folgen und den Schluss auf den Charakter von Moll aus seiner Verwendung in der Mehrzahl der Fälle schliessen.

Im folgenden werden die enharmonisch verwechselbaren Tonarten, unserer temperierten Stimmung folgend, nicht unterschieden, jedoch mit dem Bemerken, dass sie bei nicht temperierter Stimmung sehr deutliche Unterschiede aufweisen, die auch schon von Komponisten verwertet wurden.

Beginnen wir der üblichen Einteilung des Tonsystems folgend mit C-dur, so treffen wir gleich zu Anfang auf eine kleine Schwierigkeit. Diese Tonart wird nämlich am meisten vieldeutig verwertet, und diese Anwendung in den verschiedensten Fällen setzt ihrer Analyse gewisse Hindernisse entgegen. Das häufige Vorkommen von C-dur legt den Gedanken an eine Grundtonart nahe. Ich habe mich mit dieser Frage auch schon beschäftigt, bin aber noch nicht zu einem definitiven Urteil gelangt. Allem Anscheine nach ist die Annahme einer Grundtonart irrig; die oben bei der Durtonart als der Regeltonart angeführten Kriterien lassen hier aus, und dafür stellt sich die Thatsache ein, dass die relativ grosse Verwendung von C-dur auch in der auf allen Instrumenten gleich leichten Ausführbarkeit begründet ist. Die Eigenwirkung von C-dur drängte sich mir ganz besonders im „Oberon" und zwar in der Oceanarie bei der Schilderung des Sonnenaufgangs auf. In einem machtvollen, harmonisch und nach Seite der Instrumentation interessanten Crescendo führt Weber von B-dur zum Quartsextaccord von C-dur; es folgen die Textworte „und nun die Sonn' geht auf", bei deren letztem das volle Orchester mit dem Perfektaccord von C-dur Fortissimo einsetzt. Den besonderen Eindruck dieser Stelle empfand ich schon beim Spielen auf dem Klavier, er verstärkte sich beim

Digitized by Google

Vortrag durch das Orchester. Die gleichen Takte machten mich auch darauf aufmerksam, dass eine Tonart erst im Perfektaccord voll und präzis zum Ausdruck kommt, was wohl auch Weber dazu bewogen hat, auf den Quartsextaccord zum Zwecke der Steigerung den Perfektaccord folgen zu lassen. Ebenso überwältigend wirkt C-dur in dem Schlusssatz der Freischützouvertüre und dann in erhöhtem Masse im Finale dieser Oper, wo nach den Worten des Eremiten „nun lasst uns die Blicke zu dem erheben, der Schutz der Unschuld war" der grosse Dankchor einsetzt. Beethoven eröffnet in seinen zwei Chören „die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" und „Weihegesängen" ebenfalls den imposanten, kraftvollen Charakter von C-dur, das mir Festigkeit, Grösse und Wucht zu versinnbilden scheint.

In einer ganz anderen Art wirkt D-dur. Ein Blick auf die riesige Tanz- und Marschliteratur zeigt uns, ein wie grosser Prozentsatz dieser Kategorie in D-dur steht. Es bringt den freudigen, offenen Charakter der Durtonarten am reinsten zum Ausdruck, eignet sich für eine heitere Stimmung, schildert äusseren, blendenden Glanz, passt vortrefflich zur Begleitung prunkvoller, scenisch aufgeputzter Aufzüge in Opern, neigt aber leicht dem Banalen zu und meidet ernste Tiefe. Die Opern Mozarts wie z. B. „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit", die Opern der Italiener, fast ausnahmslos diejenigen Spontinis bevorzugen in den Ouvertüren D-dur; ferner stehen in dieser Tonart: die Bankettmusik im Vorspiel des II. Aktes des „Lohengrin", der Hochzeitsmarsch in „Euryanthe", der Chor „Ehre sei dem mächtigen Chalifen" in „Oberon", die Einleitung zum III. Akt des „Lohengrin" u. s. f. Die Beispiele für diese Tonart finden sich mit ganz geringer Mühe, schon fast von selbst. — Glänzend wie D-dur klingt auch E-dur und doch ist es wieder ganz verschieden; ich möchte dies in den wenigen Worten ausdrücken: D-dur blendet und E-dur leuchtet, D-dur malt äusseren Glanz, E-dur echtes, wahres Licht. Im Feuerzauber in der „Walküre" zeigt deshalb E-dur seine Eigenschaft am deutlichsten. Im Waldweben in „Siegfried" schildert es neben dem helleuchtenden Glanz der Sonne die erhabene Ruhe, die durch die Bäume zieht, und neigt so der Wirkung von C-dur zu. In übertragener Bedeutung dient es dann dem Ausdruck von innerem Jubel und von Freude, so z. B. in Webers „Jubelouvertüre", in der Arie des Grafen im dritten Akte von Lortzings „Wildschütz": „Heiterkeit und Fröhlichkeit", ferner in der Arie der Agathe im „Freischütz" und zwar im Schlusssatz. H-dur, ebenfalls eine helle, lichte Tonart unterscheidet sich von E-dur nach meinem Gefühle dadurch, dass es noch reiner und heller, sozusagen verklärt klingt; es fehlt hier die Ähnlichkeit mit C-dur. Leider habe ich nur zwei Beispiele finden können, die dies beleuchten. Das eine ist Wagners Liebestod in „Tristan und Isolde", das andere die Stelle in Strauss' symphonischer Dichtung „Also sprach Zarathustra", wo die Seele der Morgenröte entgegenschwebt. H-dur ist überhaupt eine

Digitized by Google

seltener verwendete Tonart, und dies mag mit dazu beitragen, dass sich so schwer Beispiele dafür finden lassen. Zwischen E-dur und D-dur möchte ich A-dur stellen. Diese Tonart näher zu bezeichnen sehe ich mich leider nicht imstande; sie trotzt allen Versuchen einer genaueren Charakterisierung und eine Menge von Beispielen haben mich zu keinem befriedigenden Resultate geführt. Von den auf den Tönen der C-dur-Tonleiter aufgebauten Tonarten sind nun noch G-dur und F-dur übrig, die gewissermassen eine Überleitung zu den Molltonarten bilden. G-dur speziell schildert eine heitere, zufriedene Ruhe, die es zur Darstellung ländlicher Scenen eignet; es ist die Tonart des Alltagslebens, und auffallenderweise stehen die meisten Volkslieder in G-dur. Seinem Charakter ähnelt der von F-dur am meisten, das andererseits den Molltonarten am nächsten steht. In den Symphonieen der Klassiker finden sich beide Tonarten sehr häufig, ebenso in ihren Kammermusikwerken; dagegen sind sie in grösseren Opern, namentlich in neueren Opern und auch symphonischen Werken, seltener geworden, wozu wohl ihre geringe Ausdrucksfähigkeit und wenigstens bei F-dur der schwankende Charakter auf die Seite der Molltonarten hin beitragen mag. Es giebt eben Tonarten, die, wenngleich sie geübte Ohren ganz gut zu unterscheiden vermögen, doch einen zu wenig ausgeprägten Charakter besitzen, um in der Tonmalerei ausgedehntere Verwendung finden zu können.

Der Glanz der Durtonarten, den die bis jetzt besprochenen zum grössten Teile gezeigt haben, weicht dem Grundcharakter von C-dur der Grösse, wenn wir nun zu den B-Tonarten übergehen, die diesen neuen Zug der Durtonart in verschiedensten Phasen aufweisen. Unter ihnen nimmt Es-dur eine dem C-dur ähnliche Stellung ein und wird fast ebenso vielseitig angewandt. Am schönsten und charakteristischsten eignet es sich zu ernsten religiösen Stimmungen. Ich weise nur auf folgende Stellen hin: Gebet im „Lohengrin", Erscheinen des Eremiten im „Freischütz", Posaunenchöre im „Tuba mirum" von Berlioz, der Chor „Der Geist Gottes schwebte über den Wassern" aus Haydns „Schöpfung", Schluss des „Tannhäuser". Dem Grossartigen und Überwältigenden von C-dur kommt es am nächsten in dem hierfür charakteristischen Anfange des „Rheingold", und in der Einleitung zur „Oceanarie" in Webers „Oberon". Interessant ist vielleicht auch eine Anwendung von Es-dur an einer in diametralstem Gegensatz zu diesen Beispielen stehenden Stelle, in dem Finale zu Aubers Oper „Fra Diavolo", wo sich Es-dur mit einer nahezu banalen Melodie verbindet. Ich führe dies an, um zu zeigen, wie vorsichtig man auch sonst gute Kompositionen nach Seite der Tonartenverwendung aufnehmen muss. Der ernsten, religiösen Art von Es-dur geselit sich in As-dur eine weihevolle Würde. Typisch hierfür ist Wagners „Parsifal", der in seinem grössten Teil in As-dur steht; auch in der Zauberflöte findet sich ein

Digitized by Google

charakteristisches Beispiel, indem hier Mozart den Eintritt des Priesters im Tempelhof mit einem As-dur-Accord begleitet, und ebenso ist das Gebet der Agathe: „Und ob die Wolke sich verhülle" aus „Freischütz" zu erwähnen. Ferner findet sich As-dur in Fällen, die mit der gegebenen Charakteristik nichts zu thun haben. Es stehen nämlich auffallend viele Nokturnos in As-dur, und Wagner, der in der Auswahl der Tonart Meister war, hat die aus der Tiefe erschallenden Gesänge der Rheintöchter in dieser Tonart gesetzt. Sollten hier die Komponisten As-dur zum Ausdruck der Unsichtbarkeit verwendet haben? — Machtvoll und prunkvoll zugleich ist Des-dur. Die Regenbogenscene und Schlussscene des „Rheingold" steht sehr charakteristisch in dieser Tonart, wie auch das Walhallmotiv im „Rheingold" einzig und allein in Des-dur erscheint. Ganz wunderbar wirkt es im Sanctus von Berlioz' Requiem, wo es dem feierlichen Charakter dieser Stelle voll gerecht wird; besonders deutlich habe ich persönlich den Charakter von Des-dur an der Stelle der „Euryanthe" empfunden, wo Lysiart im Vollgefühl seiner angemassten Macht mit den Worten „mein König" vor diesen hintritt, und den Preis der Wette, Adolars Länder, von ihm fordern will. Eine widersprechende Anwendung von Des-dur, die in Chopins Trauermarsch, habe ich schon oben erwähnt.

Die Charakterisierung der Molltonarten erschwert sich durch ihr relativ seltenes Vorkommen; wenn man noch von diesen die unbrauchbaren Beispiele weg nimmt, so bleibt ein relativ kleiner Rest übrig, der als verwendbares Material in Betracht kommt. Ferner habe ich bei ihnen den Eindruck gewonnen, als seien die Unterschiede viel feinere und würden dadurch noch weniger leicht erkennbar, als der allgemeine Mollcharakter dieselben etwas verdecke und selbst zu sehr im Vordergrund stehe. Es ist nicht schwer, eine Tonart als Molltonart zu erkennen; aber ganz besonderer Übung bedarf es, sie sicher als eine bestimmte Molltonart zu bezeichnen, was bei den Durtonarten bedeutend leichter fällt. Aus diesen Gründen wird sich auch die Besprechung der Molltonarten auf die markantesten derselben beschränken können.

Die erste Molltonart und überhaupt die erste Tonart, die ich mit Sicherheit erkannte, war A-moll; seine Wirkung prägte sich mir durch die bekannte Kerkerscene in Beethovens „Fidelio" ein. Leider mangelt mir ein weiteres charakteristisches Beispiel. Hierauf lernte ich C-moll genau erkennen; den gewaltigsten Eindruck von dieser Tonart erhielt ich durch Beethovens C-moll-Symphonie, einen relativ schwachen durch das C-moll-Quartett desselben Meisters. Sollte ich seinen Charakter definieren, so würde ich ihn schaurig und grossartig nennen; es spricht die ernste Sprache des unbeugsamen Schicksals. Als weitere Beispiele verweise ich auf Lysiarts grosse Arie „Wo berg' ich mich" aus „Euryanthe", auf Oberons Schreckensschwurarie in der Weberschen gleichnamigen Oper,

Digitized by Google

auf das dem Duett zwischen Adolar und Euryanthe im dritten Akte der „Euryanthe" vorangehende Recitativ und zwar die Stelle: „Das ist der Ort so schaurig öd und still", endlich auf die zwei Chöre in Händels „Israel": „Und die Kinder Israels schrieen" und „Wer vergliche sich dir, o Herr, unter den Göttern". Einen wilden, aufregenden Ausdruck besitzt D-moll. Ganz charakteristisch ist hierfür Caspars Rachearie aus Freischütz: „Schweig, damit dich niemand warnt" und der Anfang der Ouvertüre zu „Don Giovanni". Von Wagners Walkürenvorspiel ausgehend machte ich dann die Wahrnehmung, dass es sich sehr gut zu Gewitterschilderungen eigne und bei einigem Suchen fand ich auch weitere Beispiele. Das Gewitter im „Oberon", ebenso das im „Fliegenden Holländer", endlich noch Schuberts „Stürmischer Morgen" stehen in D-moll. Den Charakter des Verhüllten und Geheimnisvollen, wie ihn Es-moll aufweist, findet man sehr schön in dem Chor der Priester in Bruchs „Frithjof", noch deutlicher in der Löweschen Ballade „Edward". Die letzte Tonart, die ich heranziehe, ist Fis-moll. Wie wir D-moll als Gewittertonart kennen gelernt haben, werden wir auch bei Fis-moll eine besondere Anlehnung an einen Naturgang wahrnehmen, indem es häufig zur Schilderung von Mondscheinscenen verwendet wird. Schon Mendelssohn, dessen Lieder ich auch sonst zu Studien und Untersuchungen nach Seite der Programmmusik empfehle, hat sich in seinen zahlreichen Mondliedern und Gondelliedern öfter der Tonart Fis-moll bedient. Vor ihm hat Weber zur Darstellung des fahlen Tones in der Wolfschluchtscene des „Freischütz" ebenfalls Fis-moll angewandt und Mascagni hat damit in dem Mondscheinintermezzo der Oper „Silvano" einen seiner grössten Erfolge erzielt.

Hiermit schliesse ich das Kapitel über die Charakteristik der Tonarten. Dasselbe sollte durchaus keine erschöpfende Darstellung dieser Materie bilden, sondern nur einen ganz allgemeinen Überblick über dieselbe geben. Die Kompositionen der neueren Zeit und die der Romantik bergen solche Schätze von anderen Beispielen, dass es dem musikausübenden Leser gewiss nicht schwer wird, sich selbst weitere Belege zu sammeln; wer sich aber diese Mühe nicht machen will, kann durch das Nachschlagen und Spielen der von mir gegebenen Beispiele, die mit Rücksicht darauf aus leicht zugänglichen Werken geschöpft sind, ebenfalls sehr viel lernen. Diejenigen der Leser, denen die Charakteristik der Tonarten bisher noch gänzlich ferne stand, sollten nicht versäumen, sich nunmehr damit zu beschäftigen. Sie bietet unendlich viel des Interessanten und vermehrt den Genuss am Spielen und Hören von Tonwerken um ein bedeutendes. Dabei ist es für einen musikalischen Menschen nicht schwer, sich den Charakter der Tonarten einzuprägen. Der Unterschied zwischen Dur und Moll ist ohnehin den Musikausübenden meist geläufig. Oftmaliges Spielen und Hören einer und derselben Tonart prägt dann diese dem Be-

Digitized by Google

wusstsein besonders ein, und man gelangt dazu, sie sicher zu erkennen. Auf diesem Wege wird man leicht alle Tonarten frei bestimmen lernen.

Ein weiterer Faktor des musikalischen Ausdrucks ist die Melodie. Anlangend ihren Zusammenhang mit der Harmonie ist derselbe ein überaus enger. Zunächst giebt es Melodieen, deren einzelne Töne nur die eines aufgelösten Accordes sind. Es ist klar, dass eine solche Melodie den Charakter der betreffenden Tonart teilt. Abgesehen von diesen bestehen fast alle Melodieen nur aus Tönen, die sämtlich einer bestimmten Tonart angehören; dies trifft zu, wenn die harmonische Begleitung von dem Perfektaccord, dem Dominantaccord und dem Dominantseptimenaccord bestritten wird, wie in sehr vielen Tänzen, Märschen und älteren klassischen Tonstücken. Das allgemeine Gepräge entlehnen auch diese Melodieen der Tonart; der Rhythmus und die Intervallenschritte dagegen können ihnen noch einen besonderen Stempel aufdrücken. Von dem ersteren wird ein weiterer Abschnitt dieses Aufsatzes handeln, so dass uns zunächst die Intervallenschritte zur Betrachtung bleiben. Die einzelnen Intervalle haben keine gleich hervorstechende Charakteristik, wie die Tonarten, und wenn uns eine Melodie für einen bestimmten Ausdruck besonders geeignet scheint, so rührt dies meist mehr von der Zusammenstellung der verschiedenen aufeinanderfolgenden Intervalle und vom Rhythmus ab, als von den einzelnen in dieser Melodie enthaltenen Intervallen.

Jedes Intervall, sei es eng oder weit, muss steigen oder fallen, d. h. der zweite der das Intervall bildenden Töne muss höher oder tiefer sein als der erste. Damit ist uns die erste Unterscheidung der Intervalle in steigende und fallende gegeben, die wir allenfalls cum grano salis mit der von Dur und Moll vergleichen. Ich habe dazu ein durch sein Alter doppelt interessantes Beispiel aufgefunden. In der ersten der „sechs biblischen Historien" von Johann Kuhnau (1667—1722) schildert der Komponist die Furcht der Israeliten vor Goliath und den Philistern und drückt dies durch Übergang nach Moll (der vorangegangene Satz schildert die Herausforderung und Prahlerei Goliaths in Dur) und abwärtsgehende Tonstufen aus. Auch Haydn hat in den „Jahreszeiten" im Allegro der Arie des Lucas „Hier steht der Wanderer nun" diese Tonmalerei angewandt, indem er bei den Textworten „jetzt sinket ihm der Mut" Sänger und Orchester melodisch immer tiefer und tiefer führt. Wir stehen hier vor einem der einfachsten und streng genommen plumpen Form der Tonmalerei, die aber grundlegend für unsere heutige Programmmusik wurde. Als Gegenbeispiel kann ganz allgemein das Finale einer freudig endenden Oper gelten, wo Singstimmen und Orchester in die Höhe geschrieben werden und gewöhnlich mit höchstliegenden Accorden schliessen. Das blosse Gefühl wird diesen Abschluss entsprechender finden, als etwa einen an seiner Stelle stehenden, in der Bassregion liegenden Ton oder Accord.

Digitized by Google

Diesen Ausführungen schliesse ich nun noch einige für sich selbst charakteristische Intervalle an. An erster Stelle ist hier ein früher sehr verpöntes und vielleicht gerade deswegen so ausdrucksfähiges Intervall zu nennen, der Tritonus. So leicht man sich von seiner eigenartigen Wirkung überzeugen kann, so schwer ist dieselbe in präzisen Worten wiederzugeben. Meiner persönlichen Erfahrung nach kommt sie am wenigsten in hohen Lagen zum Ausdruck, in denen man den Tritonus auch seltener findet; in der tieferen Lage dagegen, in der Bassregion drängt sie sich dem Hörer unwillkürlich auf und lässt sich als schaurig und unheimlich bezeichnen. Interessante Beispiele sind der allbekannte Tritonus im „Siegfried", der die Schrecken Fafners darstellt und der Tritonus A-es im Recitativ der Arie des Florestan „In des Lebens Frühlingstagen" aus Beethovens „Fidelio". Bezeichnender Weise bildet er eines der am schwersten zu singenden Intervalle.

Der Charakter der kleinen Terz ist weniger auffallend; wie wir oben gesehen, verleiht dieses Intervall den Molltonarten die ihnen eigene Grundfärbung und teilt infolgedessen mit diesen die gleiche Eigenart. Die halben Töne sowie die chromatische Tonleiter dienen auch oft zu besonderem Ausdruck, allerdings von ganz verschiedener Art. Der aufwärtsgeführte Halbton dient der Wiedergabe heiss-sinnlicher Liebe. Aus der klassischen Zeit kann Belmontes Arie „O wie feurig, o wie ängstlich!" in der „Entführung aus dem Serail" angeführt werden, wo ich besonders auf den häufigen Intervallenschritt dis^1-e^1 aufmerksam mache; für die neuere Zeit genügt der Hinweis auf „Tristan" und den Venusberg im „Tannhäuser." Als letztes Intervall sei die Oktave und der aufgelöste Perfektaccord besprochen, die ähnlich wie C-dur den Eindruck des Grossen, Mächtigen, des unerschütterlich Feststehenden machen. Man vergleiche hierzu die Oktaven im zweiten Finale der „Euryanthe" vor dem Chor „Jetzt schlägt der Entscheidung Stunde" und dann vor den Worten Lysiarts „Verleih' mein Recht mir, grosser König, nun", ferner Wotans Worte in der „Walküre" (II. Aufzug): „Siegmund falle"; ein charakteristisch aufgelöster Perfektaccord findet sich an der schon einmal erwähnten Stelle der Oceanarie aus „Oberon" vor den Textworten „Und nun, die Sonn' geht auf". Die Oktave behält ihre Wirkung im Zusammenklang, im Unisono. Typisch dafür ist dasjenige, welches die Ouvertüre der „Iphigenie in Aulis" einleitet; hier wollte Gluck die Unbeugsamkeit des Schicksals zum Ausdruck bringen, das durch den Spruch des Kalchas Iphigenie dem Opfertode weihte. Weitere Beispiele für Intervallenwirkung sind einesteils so zahlreich, andernteils so offenkundig, dass sie der Leser leicht selbst finden kann und wird.

In den einleitenden Zeilen habe ich auch der Klangdauer gedacht und dies führt mich auf die Besprechung des Rhythmus, den man als den

Digitized by Google

einfachsten und in gewissem Sinne hervorragendsten Faktor des musikalischen Ausdrucks bezeichnen kann. Während bei Tonarten und Melodieen diese und jene Deutung richtig sein kann, bieten nämlich die rhythmischen Werte der Interpretation häufig ein greifbareres Objekt, indem rhythmische Elemente, die sich in dem zu schildernden Sujet finden, durch ebensolche ersetzt werden können. Im anderen Falle müssen Melodie und Harmonie immer zum Ausdruck von Dingen dienen, die ihrer Natur nach ganz anders sind. Drei sehr eklatante Beispiele für die Interpretation durch rhythmische Werte finden wir im Nibelungenring; es sind diese das Riesenmotiv, das Rittmotiv und das Schmiedemotiv. Sie sind genau dem thatsächlichen Rhythmus der geschilderten Sujets angepasst und strenggenommen nur dessen Nachahmung. Wir dürfen aber das rhythmische Moment in diesen Motiven nicht allein erfassen, ohne des melodischen Moments ebenfalls zu gedenken. Wenn wir dem Komponisten folgen, ist nur eines von den drei Motiven von der Melodie ganz unabhängig, nämlich das Riesenmotiv; denn während dieses im „Siegfried" bei der Wissenswette mit Aufgabe der Melodik, nur im gleichen rhythmischen Gewande wieder vorkommt, findet sich der Rythmus der zwei anderen Motive nie von der Melodie losgelöst.

Ein rhythmischer Wert ist bekanntlich auch immer ein Zeitwert. Dieses enge Verhältnis gestattet es, nicht nur Rhythmen durch ebensolche, sondern auch Zeitwerte durch Rhythmen darzustellen. In augenfälliger Weise hat dies einmal Wagner in den „Meistersingern" gethan. Wenn hier David bei der Erklärung des Meistersanges, den „kurzen, langen und überlangen Ton" durch entsprechend lange Töne gleich versinnbildet, so ist dies nichts anderes, als eine Tonmalerei, bei der das Dauern des „Tones" direkt durch einen rhythmischen Wert ersetzt wird. Der ohnehin geringe Unterschied zwischen Zeitwerten und rhythmischen Werten, vermindert sich, wie hieraus zu ersehen, in der darstellenden Musik noch mehr.

Die beiden erwähnten Verwendungen des Rhythmus in der darstellenden Musik ergeben sich aus seiner Natur. In übertragener Bedeutung dient er der Darstellung räumlicher Verhältnisse. Ein langer bezw. kurzer Ton erzeugt natürlich die Vorstellung der langen bezw. kurzen Dauer. So kommt es, dass man zunächst Höhen oder Längen, überhaupt Ausdehnungen in einer Dimension durch entsprechend lange bezw. kurze Töne ausdrückt. Ein hierher passendes Beispiel findet sich in einer später eingelegten Arie des Hüon im „Oberon". Bei den Worten „die Lanzen starren in langer Reih" weicht die bis zu dieser Stelle dauernde Triolenbewegung einem Rhythmus von halben Taktteilen, der die lange Reihe der Lanzenträger zur Darstellung bringen soll; (meine Wiedergabe des Textes ist eine genaue Übersetzung des englischen, nach dem Weber komponiert hat). Ähnlich drückt z. B. Nicodé im Anfangschor seiner Symphonieode „Das Meer" die unendliche erhabene Grösse des Meeres durch lange Rhythmen, meistens ganze und halbe Noten, aus.

Digitized by Google

Weber versinnbildet im „Oberon" das flüchtige Dabinhuschen der Elfen durch eine ebenfalls flüchtig zu bezeichnende Staccatopassage; es sind dies die im 6. und 7. Takte der Ouvertüre von Flöten und Klarinetten gebrachten Zweiunddreissigstel, die dann im Elfenchor des 1. Aktes in Achtelbewegung erscheinen. In Wagners „Waldweben" findet sich öfter eine in übergreifenden Terzen abwärtsgehende Sechszehntelfigur, die man als das Dahinfliegen der Waldvögel deuten kann. Sehr interessant ist das Kriechmotiv Fafners, insofern dasselbe in drei verschiedenen, äusserst charakteristischen Arten vorkommt. In der ersten Form besteht es aus einem längeren und einem kürzeren Ton; bei dem längeren Tone bäumt sich das Tier wenig auf, kriecht etwas vorwärts und fällt dann wieder zu Boden. Allmählich werden seine Kriechbewegungen länger und es folgt auf drei gleichlange Töne erst wieder ein kurzer; wenn dann endlich Fafner gegen Siegfried losgeht, besteht das Kriechmotiv aus gleichlangen Tönen und nur der Accent malt noch das Aufbäumen und Ausstrecken des Riesenleibes. Man beachte an diesem Beispiele auch die das Mühsame und Schwerfällige schildernden halben Töne und Terzen.

Zu den Eigenwirkungen des Rhythmus gehören auch die Synkopen. Ihre Anwendung ist in neuerer Zeit eine häufigere geworden; früher diente sie besonders zur Schilderung aufregender, leidenschaftlicher Situationen. Typisches Beispiel hierfür wäre etwa das zweite Allegro der Arie des Max im „Freischütz": „Doch mich umgarnen finstre Mächte", ferner die Einleitung zur ersten Arie der Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Die Synkope ist ihrem Wesen nach ein anormaler verschobener Rhythmus, der durch Veränderung und Vermischung des Accentes den Eindruck des Ungeordneten, des Regellosen und dann den des Schreckens und der Verzweiflung macht. In gewissem Sinne ihr direktes Gegenteil ist der Auftakt, der den auf ihn folgenden Accent verstärkt. Der schon einmal citierte Anfang der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis", kann auch hier angeführt werden, ebenso der Anfang der Titus-Ouvertüre von Mozart. Im übrigen kann es nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, eine grosse Anzahl von Beispielen für diese so einfachen Symptome aufzuzählen, da sich solche jedem Musiktreibenden beim Hören und Spielen von Opern oder symphonischen Dichtungen nahezu aufzwingen.

Auch das Zeitmass wird aus demselben Grunde einer eingehenderen Erörterung entraten können. Einen bestimmten Unterschied zwischen den einzelnen Tempos zu konstruieren, erscheint mir durchaus unmöglich. Das Tempo ist nicht selbst Ausdrucksfaktor, sondern es wird von den anderen Ausdrucksfaktoren mitbestimmt, indem beispielsweise eine Trauermusik nicht Presto, ein Jubelmarsch nicht Adagio gespielt werden kann. Nur ein Beispiel möchte ich anführen, wie der Komponist das Tempo zur Verwertung des musikalischen Ausdrucks verwerten kann: die drei Lob-

Digitized by Google

gesänge des Tannhäuser im Venusberg. Mit der Steigerung der Gefühle und der Leidenschaft verschnellert sich hier das Tempo, wie aus den von Wagner selbst herrührenden Metronomangaben zu ersehen ist (I 𝅗𝅥 = 69, II 𝅗𝅥 = 73, III 𝅗𝅥 = 76).

Ehe ich zur Klangfarbe übergehe, habe ich noch kurz auf ein Moment einzugehen, das in keinem der drei Teile dieses Aufsatzes ganz erörtert werden könnte, andererseits jedoch durch Verteilung auf dieselbe zu sehr zerstückelt würde. Die Tonarten stellen, wie wir gesehen, meistens innere Empfindungen und Gefühle dar, ebenso die Melodie. Den Rhythmus lernten wir als Ausdrucksmittel für rhythmische Werte und Zeitwerte kennen, dann auch für Grössenverhältnisse. Im letzteren Falle wird eine Gesichtsempfindung durch eine Gehörsempfindung wiedergegeben; dieses quid pro quo kommt in der Programmmusik auch sonst noch vor. Am deutlichsten lässt es sich an den Darstellungen des Blitzes studieren. Dieser Naturvorgang ist sehr häufig Gegenstand der schildernden Musik geworden, und es ist interessant, wie der eine Komponist dieses Moment, der andere jenes aufgegriffen hat. Haydn im „Sturm" und Rossini in der Einleitung zu „Othello" versuchten den Blitz durch absteigende Tonfolgen anzudeuten, indem sie das Herniederfahren und Einschlagen des Blitzes herausgriffen. Weit besser als diese vieldeutige Darstellung ist die Beethovens in der Pastoral-Symphonie. Das tiefe Tremolo der Streicher malt gleichzeitig das Dunkel, die Aufregung der Natur, und stärker und stärker anschwellend den Donner. Dazu gesellen sich in hoher Lage, ungefähr zwei Oktaven über dem Tremolo, in langen Abständen Tonfiguren von drei Sechzehnteln in aufwärtssteigender Melodik, die von dem hellen, schrillen Klang des Piccolo unterstützt, ein ausgezeichnetes Bild des aufleuchtenden Blitzes geben; ähnlich findet sich die Darstellung des Blitzes in Rossinis „Barbier von Sevilla". Hier wirken Klangfarbe (Töne des Piccolo), Klanghöhe, Melodik und Rhythmus (rasche Bewegung) zusammen, um den gewünschten Eindruck zu erzielen. Ein anderes interessantes Beispiel ist folgendes. In dem Oratorium „Josua" von Händel bleibt plötzlich die Sonne stehen, was der Meister durch einen liegenden Ton, ein zunächst von den Geigen, dann von den Trompeten gebrachtes a^2, das über Chor und Orchester forttönt, zum Ausdruck brachte. Ebenso ist Liszt im „Christus" verfahren. Der über der Krippe stehen bleibende Stern der drei Könige wird durch ein hohes cis bezw. des der Geigen wiedergegeben. Tonarten, Melodieen, Rhythmus, Tempo, das sind Faktoren, deren Wirkung sich beim Klavierspiel, wie im Orchester, wie im Chorgesang äussern kann. Die Klangfarbe dagegen ist an den Tonerzeuger gebunden. Das Orchester kann menschliche Stimmen nicht ersetzen, der Gesang keine Instrumentaleffekte hervorrufen, das Klavier, sonst nahezu Universalinstrument, verfügt über eine einzige Klangfarbe u. s. f.

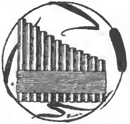
Digitized by Google

Am wenigsten von allen Klangfarben kann der Komponist die der menschlichen Stimme verwerten. Denn diese ist an das Dasein des Wortes gebunden und, wo Worte sich finden, sei es in der Oper, sei es in der symphonischen Dichtung, da sind sie an die Handlung, an den Gang der Erzählung gebunden, von der allein es abhängt, ob dem Komponisten in diesem oder jenem Moment eine Männerstimme oder Frauenstimme, ein Solo oder ein Chor zur Verfügung steht. Wohl aber kann das Stimmtimbre den musikalischen Ausdruck verstärken. Die Verwendung der tiefen Basstöne in der Rolle des Sarastro dient dem Ausdruck des tiefen Ernstes, wie bei Hunding und Fafner dem der Wildheit und des Schreckens. Charakteristisch sind die sonoren tiefen Töne des Kontraalts in der Rolle der Erda. Die hohe Lage dient vielfach zum Ausdruck des Jubels und der Freude; man vergleiche dazu beispielsweise den Schluss der Leonorenarie „Ich folg' dem inn'ren Triebe", der Agathenarie „All meine Pulse schlagen" und Oceanarie aus „Oberon", das Duett zwischen Tannhäuser und Elisabeth, Tristan u. s. f.

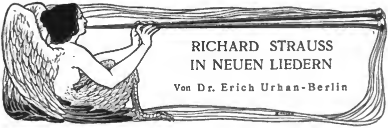
Bedeutender und verwendbarer sind die Klangfarben der Instrumente. Die erschöpfende Darstellung dieser Materie ist Sache der Instrumentationslehre und die folgenden Zeilen werden sich auf eine Exemplifizierung derselben beschränken müssen. An den Klang der Hörner knüpfte sich schon zu Bachs Zeiten die Vorstellung der Jagd und des Waldes. Fast alle Jägerchöre sind mit Hörnern instrumentiert und für Jagdscenen wurden sie die übliche Begleitung. Dies hat sich bis in die neueste Zeit erhalten, wie uns die Hörner am Schlusse des ersten Aufzuges von „Tannhäuser", am Beginn des zweiten von „Tristan und Isolde" bezeugen. Schmerz, Trauer und Schrecken können uns die gestopften Töne der Hörner malen, was Wagner im Trauermarsch der „Götterdämmerung" und in der Schilderung der Neidhöhle und ihres grausigen Bewohners im „Siegfried" beweist. Kampf und Schlacht, Sieg und Macht schildern uns die schmetternden Töne der Trompeten. Von jeher seltener gebraucht, kamen sie besonders zu Kampfscenen, kriegerischen Aufzügen, endlich bei Fanfaren in Verwendung. Bei Sarastros Erscheinen in der „Zauberflöte", beim Einzug der Edlen im 3. Aufzug in „Lohengrin", bezeichnenderweise auch bei Siegfrieds Heldenmotiv und Schwertmotiv finden wir Trompeten. Auch die Posaunen haben sich den Charakter des Mächtigen, des Ernstes und der Würde bewahrt. Beispiele sind die schon bei Es-dur angeführten, ferner das Erscheinen des Comthur in „Don Giovanni" und eine sehr interessante Stelle im Terzett mit Chor des ersten Aktes der Euryanthe, wo Adolar Lysiart zum „Gottesgerichte" fordert und bei diesem Worte die Posaune einsetzt, endlich der marche religieuse in Berlioz' Prise de Troïe. Schliesslich sei noch des öden, traurigen Klangs des englischen Horns gedacht, der am Anfang des 3. Aufzugs in „Tristan" am Schönsten zum Ausdruck gelangt.

Digitized by Google

Wenn wir als Abschluss einen kleinen Rückblick machen, so haben wir auf der einen Seite die mannigfaltigsten Ausdrucksmittel der Tonkunst gesehen, auf der anderen Seite eine Reihe von Stimmungen, Vorgängen, Zuständen u. s. f., die sich damit ausdrücken lassen. Was ergiebt sich daraus für die Beurteilung der Musik als einer schildernden Kunst? Anscheinend ein überaus günstiges Resultat und in Wirklichkeit doch ein wenig aussichtsvolles. Nehmen wir ein ganz beliebiges Beispiel aus der Zahl der angeführten und fragen wir, ob wir das, was die betreffende Tonart, dieser Rhythmus so schön auszudrücken scheinen, auch ohne das „Programm“ erkannt hätten. Die offene Antwort wird fast immer „Nein“ sein. Ich schätze die Tonmalerei sehr hoch als eine wertvolle Bereicherung der Tonkunst, als ein Verstärkungsmittel des dramatischen Ausdrucks, aber von der Musik zur Sprache, von der Musik zur Malerei scheinen mir weite Wege zu liegen, die wohl niemand zu Ende gehen wird.



Digitized by Google



RICHARD STRAUSS IN NEUEN LIEDERN

Von Dr. Erich Urban-Berlin

Mag auch Strauss selbst heftig sich dagegen sträuben, von seinen Kennern katalogisiert, gleichsam in einen „Kasten" gesteckt zu werden, mag er auch — blind waren bisher noch immer die Seher — jedem seiner Einfälle die gleiche Bedeutung zumessen: für uns bleibt er doch stets der grosse Symphoniker. „Tondichtend" hat er sich über die Mitstrebenden hinausgeschwungen und den Zeitgenossen sich auf die Köpfe gesetzt. Die „symphonische Dichtung" hat ihn gross gemacht, ebenso wie er ihre Grenzen weitete. In sie hat er sein lebendigstes Leben, sein rotes Blut geströmt. Auf ihr hat er sich am liebsten getummelt. Sie ist sein schönster Platz. Geräumig, dass man nicht mit den Ellenbogen anstösst. Hoch gelegen, mit einem tiefen Horizont, zu dem unbehindert der Blick wandern kann. Darüber, das versteht sich, der stahlblaue Himmel, in den das trunkene Auge des Halkyoniers dringt. Von diesem Ort, den wir als den eigentlichen bei Strauss erkannt haben, gehen auch mancherlei Gässchen aus. Wer will es leugnen? Zwar nicht so bedeutsam wie jener, aber doch immerhin Strassen. Da ist die Sackgasse „Zum Musikdrama". Die Privatstrasse „Zur Kammermusik". Und endlich als lieblichster Weg der „Zum neuen Liede". Anfangs freilich eben und glatt, wie gemeinhin die vielbegangenen öffentlichen Plätze sind. Dann aber eigengeartet, bodenstark. Wohl hier und da ein Loch, in das man ärgerlich lachend stapft. Jedoch, wie gesagt, ein Vergnügen.

Richard Strauss hält sich als Liederkomponist von der alten Methode, die eine nach festen Regeln bestimmte Melodie über einem spärlichen „Accompagnement" spazieren führt, und der neuesten Sensation, die mit Gerüchen und Lichteffekten arbeitet, gleich weit entfernt. Seinen Ausgang nimmt das „neue Lied", wie Strauss es schreibt, von Liszt. Es entstand durch eine höchst sinnreiche, aber durchaus natürliche Anwendung von Wagners dramatisch-deklamatorischem Prinzip auf die feinere Form des Liedes. Man weiss, dass Richard Wagner durch sein musikalisches Drama jener alten Manier, die sich über das Verhältnis von Text und Musik in der Oper recht sorglos hinwegsetzte, ein Ende bereitete und Poesie und Tonkunst in einen bis dahin noch nicht gekannten wunderbaren Einklang brachte. In der That war es auch dem zarter empfinden-

Digitized by Google

den Kunstfreund unerträglich, den Komponisten ohne Rücksicht auf die Vorgänge der Bühne und den Fluss der begleitenden Worte munter und unbekümmert seine Musik machen zu sehen. Da nun Wagner nicht bei der blossen Theorie verhlieb, sondern vor allem ein höchst genialer Musiker war, so drang er mit seiner Art durch und setzte sich an die Stelle jener alten. Was war nun einfacher und selbstverständlicher, als dass die Wagnerschen Ideen auch hei dem Lied Eingang fanden, das sich in einer ähnlichen Lage qualvoll verzehrte wie zuvor die Oper? Auch da richtete der Tonsetzer seine Aufmerksamkeit mehr auf die Meiodie und eine dem Charakter des Gedichtes im allgemeinen entsprechende Stimmung, als auf eine innige Durchdringung von Text und Musik, auf eine möglichst zutreffende haarscharfe Deklamation. Das Strophenlied mit all seinen holden Unarten und Unhotmässigkeiten erfreute sich noch eines ungestörten Daseins. Und wenn man auch mählich begann, das Lied durchzukomponieren, so war das doch nicht so schlimm gemeint. Hauptsache war und hlieh immer die hlanke Meiodie, zu der Text und Begleitung eine angenehme Beigabe bildeten. Diesem idyllischen Zustande machte Liszt ein Ende. Indem er sich jedesmal in den Geist der Dichtung vertiefte, schuf er ahseits von der Tradition dem Liede die erschöpfende Form. Darüber vergass er die Details nicht. Neben den grossen Zielen und Gesichtspunkten umgab er die kleinen, schmückenden Züge mit hesonderer Liebe. Schade nur, dass ihm die kräftige, schlagende Erfindung mangelte, und eine reiche Polyphonie, die alle Saiten gleichzeitig erklingen lässt. Liszt am nächsten stehen Alexander Ritter, der treue Eckart der Neudeutschen, und Hans Sommer, vor Zeiten Mathematikprofessor in Braunschweig. Von ihnen senkt sich die Linie über Zumpe, d'Albert, Schillings, Weingartner zu Bischoff, Thuille und dem sensihlen Nervenmenschen und Stimmungskünstler Conrad Ansorge hinab. Er heobachtet die unmerklichsten Regungen der Psyche. In ihm zittert die leiseste Schwingung einer Seele nach. Das Wollüstig-Schmerzliche lauert in sciner Musik. Das Grauenvolle. Das Wüste. Das in geheimen Qualen Zuckende. Ganz gewiss, eine so unerhörte Kunst bedarf eines neuen Rahmens, „Aufmachung" würde man profan sagen. Das elektrische Licht, der schwarze Flügel — an ihm der Begleiter im Frack, vor ihm der Sänger, ehenfalls im Frack — üherhaupt Sänger, Konzertsaal, Publikum, gute Luft sind „stimmungmordende" Momente. Unsern „Neuländern" arg verdächtig. Nicht singen soll der Sänger, sondern orakeln. Prophezeien. Angethan mit einem weissen, wallenden Priestergewand. Hinter einem Nebelschleier. Ist die Prophezeihung traurig-schaurig, so wird's duster. Ist sie vergnügt, so erhellt sich das Licht und mit ihm die Mienen der Zuhörer, die eiligst heginnen, in den Texthüchern nachzulesen. Doch ihre Freude dauert nur kurz. Denn es kommt ein erotischer Gesang an die Reihe. Die Be-

leuchtung geht in ein dunkles Violett über. Ein intensives Parfüm, Heliotrope blanc oder Parfüm idéal, durchzieht den Raum. Nachdem die moderne Parfümfabrikation ihre sämtlichen „Odeurs" über das erstaunte Publikum ausgeschüttet hat, ist die Sitzung zu Ende. Ich vermisse in dem Katalog etwas. Es sind nur die wohlriechenden Gesänge aufgeführt.

Strauss hat es gottlob nicht nötig, Licht und Duft sich von der Industrie zu erborgen. Die steigen stark und reich aus den Tönen selbst auf. Seine Lieder stellen den gelungenen Versuch dar, das neue deklamatorische Prinzip mit der Forderung einer gegliederten Melodie zu verbinden. Hier wie überall ist er immer der eine, derselbe Strauss. Im Besitz einer grosszügigen, vollblütigen Melodik. Ausgestattet mit einer unsäglich feinen, raffinierten Technik, die an dem Material erst die eigentliche „Arbeit" verrichtet, d. h. das starre Motiv mit lebendigem Geist beseelt. Die Art, wie Strauss einen Text anpackt, scheidet ihn von Hugo Wolf, dem „andren Meister". Jener jeden Zug eines Gedichtes liebevoll, fast peinlich nachzeichnend. Dieser sofort resolut das Wesentliche ergreifend und kraftvoll in den Vordergrund rückend. Zartheit mit Stärke, hingebende Weichheit mit trotzigem Aufbegehren in sich vereinigend, hat Strauss eine Fülle von wertvollen Gesängen geschaffen. Viele wird man nur mit Hochachtung nennen, einige aber sind schon jetzt in unsren dauernden Besitz übergegangen. Ich erinnere nur an „Cäcilie" und „Morgen" aus op. 27, vor allem an „Traum durch die Dämmerung" und „Schlagende Herzen" aus op. 29. endlich auch an den „Hymnus" aus op. 33, „Meinem Kinde" und „Herr Lenz" aus op. 37 und „Wiegenlied" aus op. 41. Wenn man die Jugend des Meisters bedenkt, eine erstaunliche Zahl! In der jüngsten Zeit, d. h. seit dem entscheidenden op. 40, dem „Heldenleben", scheint es dem Unermüdlichen freilich versagt gewesen zu sein, Lieder zu geben, die eine Generation der andren als kostbares Kleinod weiterreicht. Von dieser Erscheinung auf eine Zersplitterung der Kräfte, ein Nachlassen des schöpferischen Vermögens zu schliessen, wäre voreilig. Der Grund ist vielmehr der: die ungeheure Entwickelung, die Strauss von dem farblosen Epigonen Schumanns, Brahms' und Wagners zu dem heutigen höchst persönlichen Künstler durchgemacht hat, lässt ihre Spuren natürlich auch in seinen Liedern zurück. Wie Strauss -- nach seinen eigenen Worten -- streng klassisch erzogen, nur mit Haydn, Mozart, Beethoven aufgewachsen, durch Mendelssohn über Chopin und Schumann bei Brahms anlangt, um endlich von Liszt und Wagner aufgeklärt sich selbst zu finden, so zeigen auch seine Lieder einen deutlichen Aufstieg mit unterschiedlichen Stufen. Sein op. 10 (8 Gedichte aus „Letzte Blätter" von H. v. Gilm) ist noch recht zahm. Op. 19 (6 Lieder von Ad. Friedr. v. Schack) verrät eine starke Bewegung seines Talents. Op. 21, 22, 26, 27 und 29 entsprechen in ihrem Charakter dem ersten Zyklus der symphonischen Dichtungen bis

Digitized by Google

zum „Zarathustra" bin (op. 30). Von nun an wird Straussens Stil immer mannigfaltiger, komplizierter, geistreicher, blendender, witziger — wenn man dieses Wort in seinem höchsten Sinn erfasst. Jedes Heft bringt eine Steigerung der Mittel. Das letzte op. 49, das kürzlich erschien, dürfte kaum noch überboten werden. Wenigstens nicht ohne einen merklichen Schaden der Kunst. Und das ist es eben. Die Theorieen, die sich bei Instrumentalwerken glänzend bewähren, lassen sich nicht ohne weiteres auf das Lied anwenden. Hier hat der Komponist — was er manchmal zu vergessen scheint — vor allem mit zwei Dingen zu rechnen: dem Klavier, das die Kosten der Begleitung trägt, und der menschlichen Stimme, der — solange wir nicht den Menschenautomaten erfunden haben — nun einmal Grenzen gesetzt sind. Klavier und Stimme können nicht mehr hergeben, als in ihnen ruht. Das mag für einen kühnen Neuerer wie Strauss bedauerlich sein, wegzuleugnen ist es aber nicht. Eine verschlungene Polyphonie, die wir beim Orchester bewundern, die uns überzeugt, wirkt auf dem Klavier nur wie ein ungeheures Knäuel, wie ein Wirrnis, in dem wir vergeblich nach lichten Stellen suchen. Einem Orchesterinstrument darf man auch die Rücksichtslosigkeiten zumuten, die man will. Sie werden gleich Hindernissen von den geängstigten Musikern „genommen", „klingen" schliesslich auch noch ganz leidlich. Anders die menschliche Kehle. Sie ist kein Stück Holz, das man nach Belieben bearbeiten kann. Was sie nicht zu treffen vermag, das trifft sie eben nicht. Und ein unartikuliertes Gekreisch hat noch niemand schön gefunden. Leider giebt gerade das letzte Heft Straussscher Lieder zu solchem bedenklichen Getön häufig Anlass. Eine Perle birgt es, das sei gleich gesagt, nämlich No. 5: „Sie wissens nicht." Wie in dem As-dur-Teil leichtbeschwingte Terzen zu der seligen Höhe emporsteigen, wo Zarathustra schwebt, ist nicht allein charakteristisch, bezwingend, bezaubernd, sondern auch schön. Ebenso bemerke man in dem dritten Abschnitt das glänzend gemachte, dabei ganz natürliche Hineinklingen dieser Terzen in die Thematik des ersten Teils. Dieses Kabinettstück stellt sich den vorher genannten Liedern würdig an die Seite. Mit den übrigen Gesängen des op. 49 sieht es schlimmer aus. In No. 1 („Waldseligkeit") hat sich ein „Traum durch die Dämmerung" heimlich eingeschlichen. No. 2 („In goldener Fülle"), No. 3 („Wiegenliedchen"), No. 6 („Junggesellenschwur"), No. 7 („Wer lieben will, muss leiden") und No. 8 („Ach was Kummer, Qual und Schmerzen") sind allzusehr Spähne, von grossen Bildwerken gefallen. Von Straussschen Bildwerken zwar. Aber doch Spähne. Wie aber jemand mit No. 4 („Das Lied des Steinklopfers") fertig werden will, das weiss ich nicht. Im Orchester mit Sternen zu spielen, den Jupiter zu jonglieren und die Erde auf der Nase tanzen zu lassen, ist gewiss sehr unterhaltend und lehrreich zugleich. Muss denn aber ein Steinklopfer immer gleich in einen Zer-

Digitized by Google

trümmerer von Satelliten und Meteoren gesteigert und symbolisiert werden? Mag ein moderner Kehlkopfakrobat an den vertrakten Intervallen sich versuchen!

Sehen wir daher Straussens Gipfel als Liederkomponist noch stets in den op. 27 und 29, so bietet sich ihm ein weites Feld im Orchesterlied und im Chorlied. Hier glauben wir Strauss noch lange nicht am Ende. Die glänzenden Proben, die er uns in seinen Gesängen mit Orchester (op. 33 und 44) und in seinen Chören (op. 34, 42 und 45) gegeben hat, wird er noch erreichen und sogar überbieten. Nur scheinbar hat er das Orchesterlied — diese verwegene Gattung — auf die Spitze des künstlerisch Möglichen und Zulässigen getrieben. Die Charakteristik ist eine fast schmerzend scharfe und rücksichtslose. Was der menschlichen Stimme, dem Orchester und nicht zuletzt dem Zuhörer zugemutet wird, spottet jeder Beschreibung. Viel umgänglicher — soweit das bei Strauss überhaupt möglich ist — erscheint er in seinen Chören. Hier wie dort aber erhebt sich als starrer Fels die menschliche Stimme: sehen wir zu, wie Strauss um ihn herum kommt!

Digitized by Google



EMANUEL SCHIKANEDER

Von Dr. Ludwig Schiedermair-München

Beim Betrachten der deutschen Literatur- und Musikgeschichte finden sich nicht selten Persönlichheiten, deren Leistungen in einem ungünstigen Lichte erscheinen, aber gerade für die spätere Entwickelung von Bedeutung geworden sind. Der Grund hierfür ist in den Zeitverhältnissen, unter denen Geistesprodukte entstehen, wie in dem mehr oder weniger stark ausgeprägten Anpassungsvermögen des Autors an seine Mitwelt zu suchen. Ein solcher Mann, der keineswegs den Tadel des Dichterlings wie den Vorwurf der Charakterlosigkeit verdiente, tritt uns in Emanuel Schikaneder*) entgegen, dessen 150. Geburtstag wir uns in diesem Jahre — ein genaues Datum ist nicht endgültig festzustellen — ins Gedächtnis zurückgerufen haben.

Schikaneder wurde zu Regensburg als der Sohn armer Leute geboren, die mit ihm ihre Kinderschar zu einem Dutzend vervollständigten. Schon als Kind verdiente Emanuel durch Geigenspiel Geld und als herangewachsener Knabe wurde er ein wandernder Musikus. Wie seine Kindheit, so verbrachte er die nun kommenden Jahre durch Vagabundieren, bis er endlich 1773 an einer Schmiere in Augsburg Aufnahme fand. Es ist wohl nicht in Abrede zu stellen, dass diese „Lehr- und Wanderjahre“ in Schikaneders Gemüt und seiner lebhaften Phantasie einen bleibenden Eindruck hinterliessen. Doch hielt es Schikaneder bei dieser Truppe nicht allzu lange aus, heiratete die um ein Jahr jüngere Eleonore Ardtin, die „Prinzessinnen, sanfte Liebhaberinnen, Soubretten singt und tanzt“,**) und trat gleichzeitig mit ihr in die Gesellschaft Moser ein. Die Gastspiele derselben führten auch nach München, wo Schikaneder als „Hamlet“ grosse Erfolge zu verzeichnen hatte. Allein schon 1778 übernahm Schikaneder auf Mosers Anerbieten die Direktion der Gesellschaft, die nun unter ihm ein zehnjähriges „Künstlerleben“ durch Bayern, Franken, Steiermark, Krain und Kärnten führte. Schikaneders Repertoire umfasste

*) Seit August Sauers trefflichem Aufsatz in der „Allg. Deutsch. Biogr.“ ist erst in jüngster Zeit eine neue, ernstzunehmende Monographie von Dr. Egon von Komorzynski (Berlin, B. Behrs Verlag) erschienen.

**) So berichtet der Gothaische Theaterkalender von 1776.

Digitized by Google

Schauspiele Shakespeares, Lessings, Goethes und Schillers, wie Opern von Gluck, Haydn und Mozart. Um dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen, brachte er auch geringwertige Stücke zur Darstellung und sah auch bei diesen auf abgerundete und vor allem glänzend ausgestattete Aufführungen. Bald schon gefiel sich der nun berühmt gewordene Regisseur auch in der Stelle des Dichters und Komponisten. So entstanden seine ersten Singspiele „Die Lyranten" und „Das Regensburger Schiff". Nach mancherlei Schicksalen zog er im Mai 1787 in seine Vaterstadt ein und begann mit einer jährlichen Unterstützung des Fürsten Thurn und Taxis von 4000 Gulden seine Vorstellungen. Der Spielplan war reichhaltig, die Bevölkerung mit ihm zufrieden. Um das Interesse für seine „Schausteilungen" wachzuerhalten, gab er auf freiem Felde den „Walltron", ein Spektakelstück, in dem, wie Schikaneder selbst ankündigt, „das Granatenwerfen der Grenadiere, das Kanonieren inzwischen die grösste Täuschung erregen und mit Macht an das Herz jedes empfindsamen Zuschauers rühren". Das Stück hatte einen ungeheuren Erfolg. Und nun ging Schikaneder um einen Schritt weiter. Er schrieb selbst ein blutrünstiges Schauerstück und nannte es „Der Grandprofos". Das Stück spielt im Kriegslager, für Schikaneder wieder ein Anlass, es auf freiem Felde zu geben. „Die allgemein gesammelte volle Thränenernte dieses Stücks" erfüllte Schikaneder, wie Komorzynski hervorhebt, mit stolzer Befriedigung. Im Streben nach möglichst starkem Naturalismus lässt Schikaneder den Scharfrichter einen schattigen Platz sich suchen, „wo die Sonne nicht blendet" und sich durch einen Schluck zur Arbeit stärken. Der Erfolg des „Grandprofos" hatte sich noch kaum gelegt, da hatte Schikaneder bereits wieder ein neues Stück fertig. Es hiess: „Der Kampf Hanns Dollingers mit dem Heiden Krako, ein ganz neues, aus der vaterländischen Geschichte gezogenes grosses Schauspiel". Die Erstaufführung fand am 20. Juli 1788 unter dem Zulauf von 3000 Personen und einer Einnahme von 1500 Gulden statt. Schikaneder war ein berühmter Mann. Doch jetzt verfiel er ins Extrem. Die Schaustücke wurden immer phantastischer und ungeheuerlicher, Schikaneder aber selbst zu einem „Prasser und Lebemann". Schon begann die Kritik, die zuerst so sehr für ihn eingetreten war, seine Stücke zu verspotten. Da fasste Schikaneder den Plan, Regensburg zu verlassen und nach Wien überzusiedeln. 1789 langte er dort an. Er kannte bereits Wien von seinen früheren Reisen her. Seinem feinen Sinn für das „Zeitgemässe" blieben nicht die Mittel verborgen, durch die er seinem gefährlichen Konkurrenten Marinelli, dem Direktor des Theaters an der Leopoldstadt, den Rang ablaufen könnte. Er kam dem Wiener Geschmack entgegen, stellte dem „Kasperle" den „dummen Anton" gegenüber, und pflegte das deutsche Singspiel an Stelle von Marinellis Possen. Im „Freihaustheater" erlebte nun am 30. September 1791 ein Werk seine erste Aufführung, dessen

Digitized by Google

Erfolg den materiellen Sorgen Schikaneders ein Ende machte, sein Ansehen gewaltig steigerte und den Sieg über Marinelli vollendete: „Die Zauberflöte“ mit der Musik Mozarts. Von jetzt tritt unter Schikaneders Direktion die Oper im „Freihaustheater“ in den Vordergrund.

Vielfach wurde die Frage nach der Entstehung und dem Wert des Textes der „Zauberflöte“ erörtert, ebenso ein günstiges Einvernehmen zwischen Schikaneder und Mozart angezweifelt. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Streitfragen näher einzugehen. Es soll vielmehr, den neuesten Forschungen Komorzynskis folgend, darauf hingewiesen werden, dass die entgültige Gestaltung der „Zauberflöte“ beim „Oberon“ und Lulumärchen einsetzte, ihren Weg über Henslers Oper „Das Sonnenfest der Brahminen“ nahm und endlich bei dem von Mozart früher komponierten und mit programmatischen Ansätzen durchsetzten „König Thamos“ anlangte. Zur Einbeziehung der Tendenz war nur mehr ein Schritt. Ob diese auf Anregung Schikaneders oder Mozarts geschah, oder politischen Zwecken entsprach, lässt sich wohl schwerlich entscheiden. Der Erfolg der „Zauberflöte“ wuchs erst im Laufe der Jahre. Ihr Einfluss auf die spätere dramatische Literatur war ein sehr starker. Wir merken ihn in allen nun folgenden Zauber- und Märchenopern, in Raimunds Dichtungen, ja selbst in Grillparzers „Traum ein Leben“. Auch Goethe hat die Dichtung der „Zauberflöte“ anerkannt und sich durch dieselbe mehrfach anregen lassen.

Schikaneders Handlungsweise gegen die Komponisten seiner Texte war zwar nicht immer einwandfrei, doch keineswegs „schurkisch“. Die Fabel von Mozarts Schmähungen auf Schikaneder haben dessen zahlreiche Feinde erfunden und weitergetragen. Und es hätte sich wohl nach meiner Anschauung weder der talentvolle Süssmayer, noch viel weniger der Abt G. J. Vogler und Beethoven auch nur dazu bewegen lassen, mit Schikaneder in Verbindung zu treten, wenn damals in Künstlerkreisen ein „schurkisches“, egoistisches Benehmen Schikaneders gegen Mozart bekannt gewesen wäre.

Süssmayer, der unter dem Zeichen Mozarts stand, komponierte für Schikaneder dessen „Der Spiegel von Arkadien“; die Oper wurde im November 1794 zuerst aufgeführt und erzielte reichen Beifall. Die Dichtung knüpft an die „Zauberflöte“ an, zeigt aber auch wieder die Neigung Schikaneders für die Ritterstücke der bayrisch-patriotischen Richtung. Die Oper hatte nicht allein in Wien, sondern auch auswärts Erfolg. In München versuchte der damalige Intendant Graf von Seeau das Stück zu geben, was ihm jedoch durch kurfürstlichen Erlass verboten wurde.*) Damit das Stück von der Zensur freigegeben werde, richtete

*) Die hierauf bezüglichen Archivalien, die meines Wissens noch unbekannt sind, finden sich im Münchener Kreisarchiv.

Digitized by Google

Graf von Seeau an den Kurfürsten folgenden Brief: „Ihre kurfürstliche Durchlaucht haben mir zwar das Singspiel aufzuführen verboten. Da nunmehr das Buch von allen möglichen anstössigen Stellen gereinigt und durchstrichen ist, auch solches samt der Musik mit grossen Kosten und zwar aus denen Beweggründen schon angekauft habe, weil solches in Wien schon 72 mal mit gleichem Beifall gegeben worden, so bitte ich . . . i. Dt. wollen das Buch nach meiner nunmehrigen Korrektion zur nochmaligen Durchsuchung übertragen lassen . . ." Und drei Wochen später, am 14. Mai 1796, wird die Aufführung des „Spiegel von Arkadien" vom Kurfürsten Karl Theodor genehmigt.

Schikaneders Triumphe hatten mit dem Jahre 1794 noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht. Die folgenden Jahre brachten eine wahre Flut von Opern, Zauber- und Ritterstücken, Lust- und Singspielen. Ein Werk folgte dem andern, eine Sensation der andern, Schikaneder geriet in eine wahre Arbeitswut. Dabei aber führte er noch die Direktionsgeschäfte, die Regie und trat auch selbst noch als ausübender Künstler auf. Die Komposition seiner Texte überliess er nun ausschliesslich den Fachleuten, die ihm hinwiederum manchen glücklichen musikalischen Gedanken verdankten. Auf sein Betreiben begann auch unter den Komponisten eine wahre Arbeitshetze. Für einen Text waren gleich zwei bis drei Komponisten beschäftigt. Als das beste Stück dieser Periode nach der „Zauberflöte" kann wohl die dreiaktige komische Oper „Der Tyroler Wastel" mit der Musik von Joh. Haibel, dem Schwager Mozarts, gelten. Gleich den bereits 1793 gegebenen „Die Fiaker in Wien" ist dieses Stück durch und durch aus dem Wiener Volksleben heraus entstanden. Selbst Perinet hat die Genusssucht und Sittenlosigkeit der damaligen Wiener, aber auch die Gemütlichkeit und Volkstümlichkeit nicht so treffend zu schildern gewusst, als gerade Schikaneder.

Schikaneders Einnahmen wiesen stattliche Summen auf. Mit den Einnahmen stieg auch seine Lebsucht, steigerte sich sein Verschwendungsdrang. Bald geriet Schikaneder in Schulden. Auch das Theater sollte er „wegen Feuergefährlichkeit" schliessen. Da erstand ihm in dem reichen Kaufmann Bartholomäus Zitterbarth ein Retter in der Not. „Unter der Direktion der Herren „Zitterbarth und Schikaneder" wurde nun noch eine Zeitlang fortgespielt, bis am 13. Juni 1801 im Theater an der Wien das neue Heim bezogen wurde. Ältere und neuere Stücke wechselten ab, Neuinscenierungen fanden statt, aber das Interesse der Wiener liess bald immer mehr nach. Mit Gewalt wollte er den Beifall seines Auditoriums erzwingen, seine nervöse Gereiztheit wie sein Grössenwahn wuchs, seine Erfindungskraft erlahmte. Er wandte sich mit Lebhaftigkeit Neuaufführungen seiner früheren Werke zu. Die meisten, darunter der „Tyroler Wastel" hatten ihre Zugkraft verloren und wurden sogar ausgezischt. Von den Kritikern

Digitized by Google

geschürt, wandelte sich die Liebe der Wiener in Hass um. Da rafft sich Schikaneder noch einmal auf, er verkauft das Theater an eine Gesellschaft von Kavalieren und übernimmt 1807 die Direktion des Brünner Stadttheaters. Am Anfang liess sich sein Walten gut an. Als aber die alten Ritterstücke, der „Grandprofos" wieder auf dem Spielplan erschienen, da wandte ihm das Publikum den Rücken. Bereits nach zwei Jahren legte er seine Stellung nieder. In Wien klopfte er nun vergeblich an die Thüren, auf der Reise nach Pest, wo ihm ein Engagement in Aussicht stand, brach der Wahnsinn offen aus. Schikaneders Kräfte schwanden immer mehr, hochherzige Spenden halfen ihm die letzten Lebenstage erleichtern, am 21. September 1812 endlich entschlief er an einer Nervenschwäche.

Emanuel Schikaneder nimmt in der Geschichte des deutschen Theaters einen ehrenden Platz ein. Er bethätigte sich auf dem Gebiete des bürgerlichen Trauerspiels, des Ritterstücks, des militärischen Schauspiels, des rührenden Familiendramas und der Oper. Zu dieser Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffens kam eine nervöse Hast, den vorgenommenen Stoff möglichst schnell zu verarbeiten und zu gestalten. Auf diese Weise mussten manche Leistungen verflacht und übereilt erscheinen. Die Vorbilder für diese suchte er ebenso bei Schiller („Kabale und Liebe") und Goethe („Götz") als bei Iffland („Jäger"), Törring („Agnes Bernauerinn") und Gieseke („Oberon"). Dabei wahrte er zum grossen Teil seine Ursprünglichkeit, brachte als erster Kinderscenen, Praterbilder auf die Wiener Bühne und machte die komische Figur des „Schwaben" auf den „Brettern" heimisch. Schikaneders Phantasie hatte schon früh die Neigung gezeigt, ungezügelt sich auszuleben. Diese kannte keine Grenzen mehr, als das Publikum wie die Kritik an seinen Erzeugnissen Gefallen fand. Erst als die Kritiker gegen ihn zu Felde zogen und das Publikum von ihm abfiel, erwachte er, aber da war es für ihn bereits zu spät.

Für den Dramaturgen ergiebt sich aus Schikaneders Lebens- und Werdegang die Lehre, dass die Äusserlichkeit nur auf eine begrenzte Zeit blenden, aber nie den Kern ersetzen kann. In unseren Tagen, in denen die Neuinscenierung älterer Werke einen nicht ungefährlichen Weg eingeschlagen hat, soll dies besonders hervorgehoben werden. Schikaneder lässt am Schlusse des „Dollinger" die „Meistersinger" verkünden:

„Dank sei dem Himmel, Heil dem Sieger!
Der deutsche Ehre aufrecht hält,
Ein Baier ist's, ein deutscher Krieger,
Durch den der stolze Helde fällt!"

Fürwahr, diese Worte lassen sich auch auf Schikaneder selbst anwenden. Deutsches Wesen, deutsche Sitten und Stoffe, deutsche Sprache, mochte sie auch öfters misshandelt sein, hielt er in seinem Schaffen aufrecht und der italienischen Oper entzog er Freunde, Gönner und Künstler.

JUSTIN HEINRICH KNECHT

Ein Gedenkblatt zu seinem 150. Geburtstage

Von **Max Puttmann-Eberswalde**

Am 30. September d. J. sind 150 Jahre verflossen, seit dem Tage, an welchem ein Mann das Licht der Welt erblickt hat, der, ausgerüstet mit grossen musikalischen Kenntnissen, als ein ebenso genialer Tonsetzer wie tüchtiger Lehrer, praktischer Musiker, Theoretiker und Musikschriftsteller, wohl berufen gewesen wäre, einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, wenn anders ihm Fortuna in dieser Beziehung hold gewesen wäre und ihn an einen Platz geführt hätte, von dem aus er das Interesse des grossen Publikums für sich erwecken konnte. Dieser Mann war Justin Heinrich Knecht.

Geboren zu Biberach, der im Württembergischen gelegenen ehemaligen freien Reichsstadt, erhielt er von seinem Vater, der Schullehrer war, und einem Organisten den ersten Musikunterricht. Chr. M. Wieland war mit der Familie Knecht bekannt und dichtete anlässlich des Hubertusburger Friedens ein Singspiel, zu dem der junge Knecht die Musik schrieb und das unter Beifall auf dem Biberacher Theater aufgeführt wurde. Bald darauf begleitete Knecht den Dichter des „Oberon" zu dem früher kurfürstlich Mainzischen Minister Friedrich Graf Stadion, der auf dem Biberach benachbarten Gute Warthausen stets einen glänzenden Gesellschaftskreis, zu dem u. a. auch Sophie von La Roche gehörte, um sich versammelt hatte. Hier war es, wo der junge Knecht, da der Graf Stadion eine vortreffliche Hauskapelle unterhielt, mit den Werken der hervorragendsten Tonsetzer der damaligen Zeit bekannt wurde und sich dadurch mehr und mehr zur Musik hingezogen fühlte. Um sich für den Lehrerberuf vorzubereiten, besuchte Knecht das Kollegiatsstift in Esslingen, wo er neben den wissenschaftlichen Disziplinen auch die Werke Bachs, Händels, Grauns u. a. eifrigst studierte. Kaum 19 Jahre alt, erhielt er, wahrscheinlich auf Verwendung seines Gönners Wieland, der zu jener Zeit Kanzleidirektor zu Biberach war, nach einer kurzen Probezeit eine Anstellung als städtischer Musikdirektor und Lehrer an der Lateinschule seiner Vaterstadt.

Hier entfaltete Knecht eine für die musikalische Kunst im allgemeinen und für die musikalischen Verhältnisse seines engeren Vaterlandes im besonderen segensreiche Thätigkeit. Das eifrige Bestreben, sich in einer Grossstadt eine seinen Kenntnissen und Fähigkeiten entsprechende Stellung zu erringen, veranlasste unseren Knecht, im Jahre 1807 nach Stuttgart zu gehen, um daselbst nach vielen Bemühungen endlich zum Hofkapellmeister ernannt zu werden. Verhältnisse aber, über die Näheres nicht bekannt geworden ist, nötigten Knecht, den so lang ersehnten Wirkungskreis in einer grösseren Stadt schon nach kaum zwei Jahren wieder aufzugeben. Er nahm seine frühere Thätigkeit in Biberach wieder auf, um dasselbe nicht wieder zu verlassen; ein Schlaganfall setzte am 1. Dezember 1817 seinem rastlosen Schaffen ein Ziel.

Welch eine ungemein vielseitige, das ganze Gebiet des musikalischen Wissens und Könnens umspannende Thätigkeit aber steht dem so einfachen, stillen Lebens-

Digitized by Google

wandel, der so ganz an den **Zumsteegs**, des Landsmannes und Zeitgenossen Knechts, erinnert, gegenüber!

Als praktischer Musiker erfreute sich Knecht eines ausgezeichneten Rufes. Sein Orgelspiel wurde dem des berühmten Abt **Vogler** gleichgestellt, und als Dirigent der von ihm gegründeten städtischen Konzerte suchte er durch eine sorgfältig vorbereitete Wiedergabe der besten Werke seiner Zeit auf das Publikum erzieherisch einzuwirken.

Als Komponist hat sich Knecht auf allen Gebieten mit Erfolg versucht. Von seinen Opern und Singspielen, unter denen wir auch eine „Entführung aus dem Serail" und eine Posse „Don Juan" finden, und zu welchen der Komponist sich den Text meistens selbst dichtete, ist ausserhalb Württembergs nichts bekannt geworden; die Sterne erster Grösse am Himmel der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst: Hiller, Kauer, Wolf, Dittersdorf und, last not least, Mozart überstrahlten zu jener Zeit die Sterne zweiter Grösse und verdunkelten sie völlig. Was Knechts Instrumentalkompositionen betrifft, so scheint ihr Schöpfer ein grosser Freund der Programmmusik gewesen zu sein. Er schrieb nicht nur ein der Beethovenschen Pastoral-Symphonie verwandtes grosses „Tongemälde der Natur" (dem Abt Vogler gewidmet und im Jahre 1784 bei Bossler in Speier erschienen) und ein Tongemälde für die Orgel: „Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne", sondern bricht auch in der Vorrede zu der letzterwähnten Komposition eine Lanze für die „musikalische Malerei gegen die Einwendungen mancher Kritikaster". Zu seinen Instrumentalwerken, die eine Fülle prächtiger musikalischer Gedanken bergen, zählen ferner: eine grosse Anzahl von Fugen, Vor- und Nachspielen für die Orgel, Klavier-Trios und -Sonaten, Serenaden für Flöte und Guitarre und endlich auch eine Symphonie auf den Tod des Herzogs von Braunschweig und eine auf den Tod Kaiser Josephs II. Die eigentliche Bedeutung Knechts als Komponist beruht aber auf seinen kirchlichen Werken, und um die Hebung des evangelischen Gemeindegesanges hat er sich ausserordentlich verdient gemacht. Seine Psalmen und sein Te deum für Doppelchor, Soli und Orchester lassen sämtlich den genialen Musiker erkennen und seine über 180 Choralmelodieen zeichnen sich durch leichte Sangbarkeit und gut gewählte Harmonieen aus.

Knecht war einer der ersten Musiker, deren allgemeine Bildung es ihnen gestattete, auch schriftstellerisch thätig zu sein. Als grosser Verehrer der Abt Voglerschen Theorielehre, suchte er in zahlreichen Artikeln in den damals gelesensten Blättern das Interesse und das Verständnis für dieselbe zu fördern. Von seinen grösseren theoretischen Arbeiten sei hier nur des vierbändigen „Elementarwerks der Harmonie" Erwähnung gethan, das in den Jahren 1792—1798 erschien und 1814 eine neue Auflage erlebte. Müssen die meisten der hier aufgestellten Lehrsätze heute auch als veraltet angesehen werden, und kann man sich eines leisen Kopfschüttelns kaum enthalten, wenn uns Knecht nicht weniger als 3600 Accorde aufzählt, die in der Musik Verwendung finden können (Bussiers „Lexikon der musikalischen Harmonieen" enthält zwar auch die gewiss ganz stattliche Zahl von 321 verschiedenen Zusammenklängen), so zeugt das Werk doch von dem Scharfsinn und dem umfassenden Wissen seines Schöpfers. Dasselbe gilt auch von der in drei Teilen in den Jahren 1795—1798 verfassten Orgelschule (bei Breitkopf & Härtel erschienen), in der sich der Autor auch als praktischer Musiker im besten Lichte zeigt.

Digitized by Google



J. J. ABERT

Ein Gedenkblatt zu des Künstlers 70. Geburtstag: 21. September 1902.

Von Max Steuer-Charlottenburg

Unsere Zeit hat auf dem Gebiete der Tonkunst im allgemeinen und der Oper im besonderen eine lange Reihe von Talenten zweiten Ranges ungemein rasch verbraucht, die sich wohl länger gehalten haben würden, wenn eben nicht die veränderte Geschmacksrichtung und Kunstanschauung manches von der Tagesordnung abgesetzt haben würde, was sich unter stabilen Verhältnissen wohl noch länger frisch und lebenskräftig erwiesen hätte. Zu diesen halben „Stiefkindern des Glücks" müssen wir wohl auch Johann Joseph Abert zählen, der, am 21. September 1832 zu Kochowitz in Böhmen geboren, etwa von 1860 an bis 1890 mit in den vorderen Reihen gestanden hat, jetzt aber bereits wieder stark beiseite geschoben worden ist, so dass sein Name der jüngeren Generation schon ziemlich fremd in die Ohren fallen dürfte. Einen nur schwachen Trost für diese (nicht voll berechtigte!) Vernachlässigung dürften wir darin finden, dass auch die gleichzeitigen Werke seiner gleichen Tendenzen nachstrebenden Zeitgenossen zumeist vom Schauplatz abgetreten sind. Was für Karl Reinecke-Leipzig, Wilhelm Taubert-Berlin, Ferd. Hiller-Köln, Franz Lachner-München eintraf, das zeigte sich eben auch an Abert-Stuttgart: er hatte seiner Zeit genügt, war aber nicht imstande (und wohl auch nicht gewillt), den Schritt von der Oper zum Musikdrama mitzumachen.

Auf dem Prager Konservatorium unter dem streng konservativen J. F. Kittl zum Kontrabassisten ausgebildet, hat Abert von der Pike auf gedient; an derselben Stelle, wo er in den 1850er bis in die Mitte der 1860er Jahre mit dem Orchester-Riesen gerungen, hat er von 1867 bis zu seiner verhältnismässig früh (bereits 1888) erfolgten Pensionierung als Hofkapellmeister gewirkt. Anfang der 1860er Jahre hat er sich eine Zeit lang in Paris aufgehalten, ist dort mit Auber, Halévy und Rossini in Verbindung getreten und hat die damals noch tonangebende französische Grosse Oper auf sich einwirken lassen. Ich fürchte fast, das ist für ihn verhängnisvoll geworden, insofern es ihn auf einen Weg führte, der auf die Dauer in die Irre leiten musste. Diese „grosse romantische Oper", wie sie in Anlehnung an Meyerbeer von der Seine importiert wurde, hat in Deutschland viel Unheil angerichtet; so haben denn auch die in gleichen Geleisen sich bewegenden Abertschen Opern, darunter „König Enzio", „Astorga", zwar in Stuttgart lebhaften Beifall, nirgends aber eine bleibende Stätte gefunden; besser gelang es ihm schon mit dem Ende der 1870er Jahre entstandenen „Ekkehard", nicht nur, weil der Stoff sich der Phantasie des Künstlers aufs glücklichste anschmiegte, sondern vor Allem, weil der Komponist nach Massgabe seiner Begabung unzweideutig bestrebt gewesen war, sich in seine immerhin dankbare Aufgabe zu vertiefen. Die Oper hat denn auch, zumal sie dem erwachenden deutschen Sinne bereitwillig entgegenkam, längere Zeit auf der deutschen Bühne sich frisch erhalten. Zuletzt hat der Komponist Anfang der 1890er Jahre mit den „Almohaden" (ein maurisches Thema) noch einmal den Ritt ins alte romantische Land gewagt; wiederum (ich erinnere mich dessen noch genau!) war es ein grosser äusserer Erfolg; aber als nachhaltig hat er sich nicht erwiesen.

Digitized by Google

Und nun komme ich zum springenden Punkt dieser Zeilen: ich meine, Abert würde sich und der Kunst Erspriesslicheres geleistet haben, wenn er Bühnensiegen nicht nachgejagt, sondern sich auf den Konzertsaal beschränkt hätte. Wer in den 1860er und 1870er Jahren Aberts Programm-Symphonie „Columbus" zu hören Gelegenheit gehabt hatte, wird sich zweifellos des schön gebauten, melodiösen und wirkungsvollen Werkes erinnern, das merkwürdigerweise Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal" nicht einmal der Erwähnung wert hält; auch eine später entstandene Symphonie lyrischen Charakters „Frühlings-Symphonie" hat mir sympathische Eindrücke hinterlassen. Ob es sich empfehlen dürfte, dem erstgenannten Werke von Neuem Einlass in unsere Konzertsäle zu verschaffen, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Jugenderinnerungen trüben da gar leicht die Objektivität des Urteils, und es ist immerhin möglich, dass die Gegenwart ein Werk ausgeblasst findet, an dem eine frühere Generation sich lebhaft erfreut hat. Dann aber dürfte der Name Abert nur durch einen grösseren über Wasser gehalten werden: durch Joh. Seb. Bach, dessen grosse Orgelfuge in g-moll Abert orchestriert und mit einem hinzutretenden cantus firmus verbunden hat. Hier einen sich Instrumentationskunst und kontrapunktisches Können zu einem harmonischen Ganzen.

Wie das Urteil der Zukunft aber auch ausfallen möge: das Zeugnis, mit seinem Pfunde nach bestem Vermögen gewuchert zu haben und allezeit ein treuer Diener seiner geliebten Kunst gewesen zu sein, wird man dem Künstler nicht vorenthalten; in diesem Bewusstsein wird er einen hoffentlich langen und ruhigen Lebensabend geniessen können.

Digitized by Google



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

I. **Dr. Wolfgang Golther:** Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ring-Dichtung Richard Wagners. Verlag der Allgem. Musikzeitung (Paul Lehsten, Charlottenburg 1902.

II. **Elisabeth Caland:** Ludwig Deppes Fünffingerübungen und sein Übungsmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini, Cramer etc., mit erläuterndem Anhange und Oktavenübungen. Verlag: Ebner'sche Hof-Musikalienhandlung, Stuttgart.

III. **Richard Kleinmichel:** Neue vollständige Klavierschule für den Anfangsunterricht. Verlag: Herm. Seemann Nachf., Leipzig.

IV. **Wiehmayer:** Schule der Fingertechnik. Edition Schuberth. No. 7301.

I. Trotz der mächtig angeschwollenen Wagner-Literatur, die wohl keine das geistige Wesen des Meisters betreffende Frage mehr unbeantwortet lässt, ist Golthers Buch, das auf seinen 112 Seiten das Resultat einer ausserordentlich fleissigen Forschungsarbeit bietet, lebhaft zu begrüssen, und zwar schon aus dem rein prinzipiellen Grunde, weil hier Aufschlüsse nach einer ganz bestimmten Richtung, losgelöst von jedem störenden Beiwerk, und nicht in Form beiläufiger Andeutung gegeben werden. Die äusserst klare, concise Art, wie Golther Wagners Verhältnis zu dem ihm zur Verfügung stehenden sagengeschichtlichen Quellen beleuchtet, die glückliche Art, wie er vom Standpunkt des Gelehrten aus denjenigen des Künstlers zu vertreten weiss, und dessen Arbeit vor allem als den Kernpunkt des Buches hervorzukehren versteht, sichert dem Buch das weitestgehende Interesse auch jener Kreise, die der wissenschaftlichen Basis derselben nicht allzu nahe stehen. Golther trägt seinen Stoff mit der Wärme des überzeugten künstlerischen Anhängers, und mit der sachlichen Gründlichkeit des Forschers zugleich vor; erstere giebt dem Buch einen an sympathischen persönlichen Zug, wie letztere ihn von jenen nebulosen Überschwenglichkeiten und Unverständlichkeiten verhindert, ohne die auch unsere heutigen Wagner-Enthusiasten zum Teil noch nicht auszukommen glauben. Das, worauf es ankommt: Wagners Verhältnis zu dem ihm vorliegenden Sagenstoff, seine dichterische Bearbeitung desselben, sein selbständiges Erfassen desselben, das sich in seinen zahlreichen eigenen Zuthaten, in konzentrierenden Verschmelzungen einzelner Stoffgebiete, in der feinsten psychologischen Vertiefung einzelner Momente und Gestalten äussert — kurz, die geniale Überlegenheit des Dichterkomponisten in ihrer schaffenden Entäusserung thut sich in Golthers Buch in ihrem vollsten Lichte jedem, auch dem fernstehenden Leser, kund. Als Eigentümlichkeit fiel mir die Art auf, wie Golther sich zum heutigen Bayreuth stellt: die Berührung der Kostümfrage wäre vielleicht sogut zu vermeiden gewesen, wie die der noch immer nicht beglaubigten Schwertnuance im Rheingold, deren Berechtigung Golther stillschweigend anzunehmen scheint trotz der zahlreichen vorhandenen Widersprüche. Ebenso ist die Annahme, dass das Rheingold „einen sommerlangen Tag" währe, anfechtbar. Doch thun diese kleinen Verirrungen auf Nebenwegen dem Wert des Buches nicht den geringsten Abbruch. Und dieser Wert scheint mir darin zu liegen, dass hier strenge Wissenschaftlichkeit in einer Form zur Mitteilung gelangt, die dem Kenner des Stoffes ebenso genügen muss, wie sie dem weiten

Kreise der gebildeten Laien das Interesse zu wecken und zu tieferem Eindringen in das Verständnis dieses Riesengeistes wachzuhalten weiss. Hermann Teibler.

II. Von den 116 Seiten dieser Etuden-Sammlung nehmen die Deppeschen Fünffingerübungen kaum dritthalb Seiten in Anspruch, und selbst dieser Raum liesse sich ohne den geringsten Nachteil für die Deutlichkeit auf den dritten bis vierten Teil reduzieren, denn es handelt sich dabei nur um die Art und Weise, wie Deppe die Tasten angeschlagen haben will, was er mit wenigen Worten sagte. Das übrige Material besteht aus einer Auswahl von Etuden und kleineren Vortragsstücken aus unsern Klassikern, mit Angabe eines eigenen Fingersatzes, zuletzt auch mit derjenigen des Pedalgebrauches nach Deppeschen Ansichten. Die Reihenfolge der gutgewählten Etuden und Vortragsstücke ist aber keine progressiv nach technischen Schwierigkeiten geordnete, denn als No. 28 finden wir z. B. die Staccato-Passage aus dem Es-dur Quartett, op. 47, von Schumann, während als No. 34 und 35 ziemlich leichte Etuden aus op. 29 von Bertini und op. 740 von Czerny folgen. Später finden wir sogar noch leichtere Etuden und ganz einfache Vortragsstücke.

Was den Fingersatz anbelangt, so sind neben einigen recht zweckmässigen Neuerungen manche das Studium und das Spielen erschwerende Angaben gemacht und ausserdem selbst die Deppeschen Regeln nicht konsequent durchgeführt, wo es sich um die gleichen Passagen handelt. So finden wir z. B. in No. 11, im ersten Takte einer Czernyschen Etüde für die Passage d‴ fis‴ e‴ d‴ den Fingersatz 1 5 4 3, was hier wirklich vorteilhafter ist als der gewöhnlich gebrauchte 1 3 2 1; aber schon im folgenden Takte steht für die Passage h″ d‴ cis‴ h″ 1 4 3 2, anstatt 1 5 4 3. In No. 12 (Bertini op. 32) schreibt der Verfasser für die Passage der linken Hand c H A Gis A H E, je im letzten Takte des I. und II. Teiles den Fingersatz 1 3 4 5 3 1 5 vor, wobei auf die neben einander liegenden Tasten der fünfte, dritte und erste Finger zu liegen kämen, anstatt 1 2 3 4 3 2 5, wie es alle andern guten Ausgaben dieser Etuden vorschreiben. Die Deppesche Bezeichnung des Pedalgebrauchs, durch Querstriche zwischen dem Diskant- und Basssystem, finden wir bei weitem praktischer, weil übersichtlicher, als die bisher noch allgemein gebräuchliche. Nicht wenig überraschte uns die auf Seite 101 angeführte Behauptung, dass durch die meisten heute noch gebräuchlichen Klavierschulen ganz falsche Handstellungen gelehrt würden, da dieselben vom Schüler verlangten, die Hände nach „aussen" zu drehen.

Die 9 Seiten lange Anleitung zum Erlernen eines raschen Oktavenspieles, welche den Schluss der Sammlung bildet, ist so verworren und voll von Phrasen, dass wohl kaum ein Schüler den versprochenen Erfolg erreichen dürfte. Der Raum verbietet uns, einige dieser Stilblüten hier anzuführen, sollte sich aber der Leser dafür interessieren, so empfehlen wir ihm besonders den ersten Satz auf Seite 105.

III. Eine ganz vorzügliche Schule hat Kleinmichel durch dieses Werk geschaffen. Die verschiedenen Anschlagsarten sind so gut und gründlich erklärt und an zweckmässigen Beispielen erläutert, alles so progressiv geordnet und der Gegenstand so vollständig erschöpft, dass der Schüler nach Absolvierung dieser Klavierschule ganz vorzüglich für das Sonatinen- und Etuden-Studium vorbereitet sein muss. Leider finden sich in den Übungsstücken nicht selten falsche, unmusikalische Perioden, auch sehen wir den Zweck der beigefügten Gesangstexte nicht ein, doch sind diese Nachteile verschwindend gering im Vergleich zu dem vielen Guten, was uns die Kleinmichelsche Klavierschule bringt.

IV. Dieses Werk zeugt von einem tüchtigen pädagogischen Talent, solidem, umfangreichem Wissen auf dem Gebiete der Klaviertechnik und verdient in hohem Masse als Studienwerk empfohlen zu werden.

Im ersten Teil bringt der Verfasser Fingerübungen für stillstehende und fortschreitende Hände, alles in Gegenbewegung, weshalb natürlich auch jede Hand allein zu üben ist. Das Material ist ein sehr gedrängtes, dabei aber so vorzüglich ausgewählt, dass dem Lernenden auf den 30 Seiten ganz enorm viel Vorteilhaftes und Gutes geboten wird.

Digitized by Google

Im Anschluss an die technischen Übungen folgen zwei Etuden aus Clementis „Gradus sd parnsssum" in Quintolenform, um dadurch jeden der fünf Finger in gleichem Masse zu bethätigen.

Der zweite Teil bringt zuerst eine Tabelle der symetrischen Tastenlagen, wobei der Verfasser von den Tasten d und as (gis) als Symetrie-Centren ausgeht, d. h. von Tasten, von denen jede Figur, Passage, Akkord oder alle Intervalle in Bezug auf Distanz, Ober- und Untertasten, also Lage genau symetrisch mit beideu Händen gespielt oder gegriffen werden kann.

Das übrige Material bezieht sich auf den Daumen-Untersatz in engen und weiten Lagen, für stillstehende und fortschreitende Hand und bietet besonders dem technisch Weiterstrebenden bervorragend gediegenen Übungsstoff. Fünf Auflagen bat das vorzügliche Werk bereits erlebt; möge ihm recht bald die sechste beschieden sein!

Dr. Hans Bosshardt.

MUSIKALIEN

I. **Heinrich XXIV. J. L. Prinz Reuss** op. 14. Trio Cis-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello. Verlag: Schott, Brüssel; Otto Junne, Leipzig.

II. **Cornelie van Oostersee** op. 18. Zwei Phantasiestücke für Violine, Cello und Klavier. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

III. **Giuseppe Luciatto.** Deux petits Trios pour Violon, Violoncelle et Piano. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipsic et Milan.

IV. **Albert Fuchs** op. 33. 2 Romanzen für Violine mit Klavier (Orchester). Verlag: H. Litolff, Braunschweig.

V. **Richard Kursch** op. 8. Barcarole für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag: Karl Simon, Berlin.

VI. **Emilio Pente** op. 1. Romanze; op. 2. Chanson polonais; op. 3. Humoresque; op. 4. Caprice hongrois; op. 5. Historiette; op. 6. Fragment lyrique; op. 7. Fantasie burlesque. Verlag: Hugo Thiemer, Hamburg.

VII. **G. Tartini.** 6 Sonaten für 2 Violinen und Violoncello ... genau bezeichnet von Emilio Pente. Verlag: ebends.

VIII. **G. Tartini.** Zwei Trios für 2 Violinen und Pianoforte nacb der vollständigen ungedruckten Sammlung der Sonaten für 2 Violinen mit nicbt beziffertem Bass, herausgegeben von Emilio Pente. Verlag: ebenda.

IX. **G. Tartini.** D-moll Konzert für Violine mit Begleitung des Streichorchesters, mit Kadenzen herausgegeben von Emilio Pente. Klavierauszug. Verlag: ebenda.

X. **L. Sinigaglia.** Am Altar. Adagio religioso für Streichorcbester. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Verlag: ebenda.

XI. **Lor. Kuiler** op. 18. Legende voor Piano och Viool. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

XII. **Fr. Seitz.** Schülerkonzerte für Violine mit Pianoforte No. 1—5. Verlag: Albert Ratbke, Magdeburg.

XIII. **Fr. Seitz.** Perlenreise. 6 leichte Vortragsstücke in Form einer Suite für Violine (1. Lage) oder Cello mit Pianoforte. Verlag: ebenda.

XIV. **Th. Gruss** op. 70. Fahrende Scbüler. Suite. Sechs Vortragsstücke für Violine (1. Lage) mit leichter Klavierbegleitung. Verlag: ebenda.

I. Dieses Trio des auf dem Gebiet der Kammermusik scbon bewährten Prinzen verrät überall die sicher schaffende Hand eines kenntnisreicben Kontrapunktisten, dem es auch an Phantasie nicht febit. Der erste Satz ist nicht ohne grossen Zug, das Andante

Digitized by Google

wohlklingend und warm empfunden, feurig und schwungvoll das Scherzo; am besten gefiel mir der Schlussatz; prächtige Variationen über ein an den Trauermarsch des Schumannschen Quintetts erinnerndes Themas.

II. Zwei hübsche, für Dilettanten sehr geeignete Sätze. Über No. 1, einem gut gearbeiteten Kanon, liegt wirklich Stimmung (Dämmerstunde), No. 2 ist ein fröhlicher Frühlingstanz, recht geeignet zum Vorspielen im Familienkreis.

III. Diesen beiden Stücken (Contemplation, Scène villageoise) mit ihrer süsslichen Melodik und oft gesuchter Harmonik habe ich keinen besonderen Geschmack abgewinnen können.

IV. Recht dankbare, nicht allzu schwierige Vortragsstücke eines feinsinnigen, mit Erfindung begabten Komponisten.

V. Ein Salonstück besserer Gattung.

VI. Vortragsstücke eines mit der Violintechnik aufs beste vertrauten Komponisten; am empfehlenswertesten op. 1 und 2, auch 3 und 5, letzteres in Griegscher Manier; sämtlich auch zum Studium, namentlich zur Einführung in die Virtuosentechnik gut zu verwenden.

VII. Bei dem grossen Mangel an guten Trios für 2 Violinen und Violoncell ist die Herausgabe dieser prächtigen Trios sehr willkommen; mit Ausnahme eines dreisätzigen bestehen sie aus einer gehaltvollen Einleitung und einem sehr frischen Allegrosatz, der meist fugiert ist, ihr musikalischer Wert steht den besten mir bekannten Tartinischen Violinsonaten nicht nach.

VIII. Was ich eben gesagt, gilt vielleicht noch in höherem Grade von dieser Neuherausgabe.

IX. Bei den Ansprüchen, die man heutzutage an Violinkonzerte stellt, scheint mir diese neue Ausgabe nicht gerade nötig gewesen zu sein; zum Vortrag ist dieses Konzert nicht mehr geeignet, als Übungsmaterial überflüssig.

X. Ohne besondere Eigenart, aber ganz hübsch empfunden; klingt im Original wahrscheinlich weit besser als in dieser Bearbeitung.

XI. Recht stimmungsvoll, zum Vortrag geeignet, trotzdem der Mittelsatz nach dem schönen Anfang etwas enttäuscht.

XII. Für den Unterricht der Jugend kaum zu entbehren; auch musikalisch nicht ohne Reiz. No. 2 und 5 bewegen sich nur in der 1., die übrigen selten in höheren als in der 3. Lage. Trotz dieser Beschränkung hat der Komponist es verstanden, den Charakter eines Konzerts zu wahren.

XIII. An dergleichen Stücken ist mehr als Überfluss bekanntlich vorhanden; jedenfalls gehört diese Suite zu den besseren Produkten und ist auch nicht ohne didaktischen Wert.

XIV. Von diesen Stücken gilt im wesentlichen auch das vorher Gesagte; sie zeichnen sich übrigens noch durch besondere Frische aus und sind für Kinder gut zum Vortrag zu verwenden.

Dr. Wilh. Altmann.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 7. — Reiches Material zur Geschichte der dramatischen Musik in Frankreich bringt ein Aufsatz von Romain Rolland „Aufzeichnungen über L'Orfeo von Luigi Rossi und über die italienischen Musiker in Paris unter Mazarin". Hieraus erhellt, dass Mazarin, der selbst Musiker war und schon früh in die melodramatische Bewegung zu Rom und Florenz hineingezogen wurde, ein Freund der Oper, namentlich aber der Sängerinnen gewesen ist. Er zog 1644 die berühmte Sängerin Leonora Baroni nach Paris; er machte bald darauf italienische Sänger und Musiker als „geheime Agenten" für seine Regierung dienstbar; er benutzte — getreu dem Wahlspruch „Wer das Herz hat, hat alles!" — das musikalische Schauspiel, um auf das Volk zu wirken. 1647, als die Prinzen Barberini in Paris ankamen, führte man in Paris ihnen zu Ehren des Neapolitaners Luigi Rossi Oper „Orfeo" auf. Gegen die Oper erhob sich eine mächtige politische und religiöse Opposition, namentlich von Seiten des allmächtigen Puritanismus. Aber die Oper erzielte einen grossartigen Erfolg, sowohl durch den Dekorationsprunk als durch die Macht der Musik. Trotzdem erhob sich neuerliche Opposition: das Parlament nahm das Volk in Schutz gegen die masslose Geldverschwendung „Mazarins und seiner Italiener", so dass die Oper schliesslich gänzlich der Unbeliebtheit verfiel.

FESTBLÄTTER ZUM SECHSTEN DEUTSCHEN SÄNGERBUNDESFEST IN GRAZ 1902, No. 7. — Peter Rosegger feiert das Fest als „keine Zusammenkunft lediglich aus Neugierde und Ergötzung, zu Sang und Rede, zu Studienzwecken oder Vereinssport, sondern ein Fest treuer Brüder, die sich finden und wiederfinden". Julius Schuch charakterisiert in knappem, aber scharfem Umriss Friedrich von Hausegger; „Abgesehen von dem stets folgerichtig aufgebauten, tief durchdachten Inhalt seiner Schriften war es auch sein Stil, der alle Anzeichen seiner echt deutschen, lauteren Persönlichkeit an sich trug". Ein Aufsatz von Dr. Ernst Decsey befasst sich mit Richard Heuberger („er ist zweifellos ein Charakterkopf unter den Musikern der Gegenwart"); Guido von List liefert einen stimmungsvollen Beitrag „Zur Geschichte des deutschen Sanges".

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, No. 13. — Als „Moderne Orestieen" werden Weingartners „Orestes" und Wilamowitz-Schillings „Orestie" besprochen, ersterer von Prof. Martin Krause, letztere von Dr. Arthur Seidl. Krause meint, Weingartner sei mit seiner Dichtung „in den Sumpf einer stillosen Vermischung altgriechischer Dichtung mit moderner Musik geraten", er habe „den Opernstil Beethovens auf die Dichtungen des Aischylos übertragen", er habe, indem er den Geist der altgriechischen Tragödie mit dem Geist der modernen Oper vereinigen wollte, einen „Gewaltakt" begangen. „Das Wertvollste der Weingartnerschen Partitur sind die Chöre. In ihrem Entwurfe zeigt der Komponist eine beneidenswerte Vielseitigkeit des Gestaltens; in ihnen offenbart sich sein Beruf zum Charakterisieren ebenso deutlich wie ein staunenswertes, rein formelles Geschick. Wenn sich die ‚Oresteia' als nicht lebensfähig auf der Bühne erweisen sollte, dann werden sich eine Reihe von Chören mindestens im Konzertsaal zu erhalten vermögen." — Seidl spricht sich gelegentlich des Wilamowitz-Schillingsschen Werkes des Weiteren über das Verhältnis zwischen antiker und moderner Kunst aus; er anerkennt teilweise Schillings „vornehme und zurückhaltende Anpassungsfähigkeit, den ernsten Ton und würdigen Geist des Ganzen, in diskreter Ausmalung wie decenter Nachziehung einer streng dorischen Grundlinie".

Digitized by Google

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1902, No. 27–31. — Prof. Golthers Abhandlung über die sagengeschichtliche Grundlage von Wagners Nibelungendichtung schliesst mit der Behandlung der „Götterdämmerung“ und klingt aus in die Worte: „Handlung und Schauplatz im Ring schreiten von der mystisch-heroischen Landschaft des Rheingold zum germanischen Urwald mit den Fehden der Walküren und den Märchenthaten des Siegfried und endlich zum Stammeskönigtum der Gibichungen vorwärts. Eine Art Entwickelungsgeschichte aus den Urzeiten bis in die historischen Anfänge der germanischen Stämme stellt sich uns dar, sobald die Aufgabe so feinfühlig erfasst und gelöst wird, wie es im Bayreuther Festspiel geschah.“ — Riemanns Vortrag über Tschaikowsky hebt den seltsamen Doppelcharakter von dessen Komposition hervor, die eine grosse Innigkeit, Sinnigkeit und Zartheit mit leidenschaftlichem Ungestüm vereinigen. Tschaikowskys Ich entsprach gewiss der Weichheit in seiner Musik; die Wildheit ist die Kontrastierung seines Ichs. „Er war ein ganzer und echter Künstler, der in ehrlicher Überzeugung nach der Verwirklichung seiner Ideale strebte und mit seinem Herzblut seine Werke schrieb!“ — Von Seidls „Wagneriana“ geht Paul Marsops Aufsatz „Unkritisches, Antikritisches und ein sehr kategorischer Imperativ“ aus. Marsop betont das Bleibende im Wechsel von Seidls Erkenntnissen; Seidl ist ihm ein Mann, der immer wieder umlernt; „in allem Wesentlichen ist er ein Mann nach dem Vorbilde Lessings; einer, der lieber, zeitweilig von Wind und Flut bedrängt, auf hoher See neuen Entdeckungen nachjagt, als sich im ruhigen Hafen an die eine und die andere festverankerte Kunstmoral anklammert“. Dann kommt der Verfasser auf die Kritik zu sprechen; er sagt, eigentlich habe es wenig Sinn, seine subjektive Meinung zu äussern, schon über ein Kunstwerk, viel mehr noch aber über die kritischen Arbeiten anderer. Sehr Wahres spricht er des weiteren über Kritik und Kritiker, namentlich über das unberechtigte Polemisieren. Derjenige Kritiker erbringt nach ihm den besten Befähigungsnachweis, der es versteht, im rechten Augenblick die entscheidende Frage aufzuwerfen. Damit ist der Übergang zur musikdramatischen Frage der Gegenwart gegeben. Marsop stellt fest, dass man jetzt allgemein verlange, der Schwerpunkt möge auf die Scene gelegt werden. Er schliesst sich diesem Wunsche an; er hofft, es werde nicht zum „Drama im Konzertsaal“ kommen und wünscht, es mögen den Deutschen bald kühne grosse Dramatiker erstehen. „Ein Volk, das wie das deutsche sich aus seinem Sinnieren aufgerafft hat und heute auf der Weltbühne die erste Rolle spielt, begehrt vor allem nach einer Kunst der grossen Öffentlichkeit, der weiten Horizonte. Also nach der Kunst der Scene!“ — Noch sei ein Gedenkblatt zum 100. Todestag Giuseppe Sartis von Max Puttmann erwähnt.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 28–31. — Den Hauptinhalt der Nummern bildet eine umfangreiche Abhandlung über „Die Melodik der Minnesinger“, in welcher Prof. Hugo Riemann an die neue Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift anknüpft. In seinem Aufsatz „Wagner als Erzieher“ verlangt Richard Wickenhauser, man solle „dem Meister den ihm gebührenden Platz als Dichter und Schriftsteller in der Literaturgeschichte schon im Lehrplan für Mittelschulen endlich einmal anweisen“. „Man führe der heranwachsenden Jugend doch in knappen Umrissen Leben und Werke dieses gottbegnadeten Dichters vor, führe seine Schriften wenigstens im Titel an, versäume es aber nicht, in die betreffenden Lehrbücher Stilproben aus einem oder dem anderen seiner Bücher aufzunehmen. Ist denn Wagner als Dichter dem deutschen Volk weniger bedeutend als Gleim oder Hagedorn?“ — Immerhin muss hier wohl bedacht werden, dass Gleim und Hagedorn als unentbehrliche Teile der historischen Entwickelung, nicht aus ästhetischen Gründen, der Jugend vorgeführt werden.

Digitized by Google

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 27—30. — „Eine wünschenswerte Berichtigung in Riemanns Musik-Lexikon" nennt Max Arend die Änderung der Riemannschen Stelle über die Unausführbarkeit des „Tristan" für die meisten deutschen Bühnen und dessen Bemerkung, Wagners Erben hätten die Idee der Festspiele vernachlässigt und liessen einen „Wagner-Kultus" treiben. Ich sage absichtlich „Änderung", denn von einer „Berichtigung" ist nicht leicht zu reden: es steht Auffassung gegen Auffassung. Gelegentlich einer Besprechung von Übertragungen Bachscher Klavierwerke durch Max Reger betont F. L. Schnackenberg Regers Ähnlichkeit mit Bach und ruft aus: „Danken wir dem Jünger, dass er von Zeit zu Zeit mit starker Hand auf den grossen Meister hinweist, dessen Riesengeist lebendig fortwirkt durch die Jahrhunderte!" Zum 70. Geburtstage von Prof. Joh. Chr. Lauterbach, dem „Klassiker der Violine", ergreift Dr. A. Kohut das Wort.

DER KUNSTWART 1902, No. 19—21. — Ein sehr schöner Aufsatz ist Gustav Schönaichs „Zur Erneuerung Bachs". Mit begeisterten Worten preist Schönaich Bach als den Schöpfer des Fundaments, worauf Wagner den herrlichen Bau seiner Kunst aufführen konnte. Lange hat man Bach nicht mehr beachtet; später, als man wieder anfing sich mit ihm zu beschäftigen, musste er uns als ein rein formaler Künstler erscheinen, den grossen Gefühlsinhalt seiner Formen konnte man höchstens ahnen, kaum noch erfassen. „Und doch ist auch er ein Dichterkomponist gewesen, und der allergrössten einer!" Besonders betont der Verfasser den Nutzen der Ausgabe der Bachgesellschaft und spricht sich dann des Näheren über die Wiederbenutzung der Bachschen Kirchenkompositionen aus, der freilich — besonders bei den Kantaten — viele Hindernisse im Wege stehen. Als zwei wichtige Faktoren der Wiederbelebung Bachs nennt er Mottl und v. Bürcklin. — Unter der Überschrift „Naturmusik" bespricht ferner Karl Storck die Beziehungen zwischen Musik und Natur. Alles in der Natur ist ja eigentlich Musik: nicht etwa bloss der Gesang der Singvögel, nein, auch das Gesumme der Bienen und Fliegen, das Zirpen der Grillen, ja selbst das Rauschen des Waldes, das Raunen der Gräser, das Plätschern des Baches, das Rollen des Donners. So ist selbst die leblose Natur musikalisch. Um so erklärlicher ist die viele Naturnachahmung in der Musik. Sehr schön zeigt nun Storck, wie einerseits die Naturvölker die Natur in ihrer Musik nachzuahmen trachten, und wie andererseits unsere bedeutendsten Komponisten von der Natur beeinflusst wurden — hat doch Beethoven selbst das Hauptthema des ersten Satzes der fünften Symphonie von einer Goldammer vorgesungen bekommen. Besonders interessant ist Storcks Hinweis auf Böcklin.

BÜHNE UND WELT 1902, No. 20. — Ein ausführlicher Aufsatz von Erich Kloss handelt über „Richard Wagners Züricher Zeit" — ist's nicht ein bisschen zu stark, wenn Kloss Minna Planer einen „weiblichen Philister" nennt??! Von „Titel, Benennung und Widmung in Wagners Werken" redet Prof. Wolfgang Golther. Er sagt: Wagners Werke entnehmen, wie die Schillers, meistens ihre Namen den Haupthelden; „die Handlung findet also ihre einheitliche Entwickelung in der Gestalt des Helden und will von hier verstanden und erklärt werden". Einen erweiternden Zusatz finden wir nur bei „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg". Auch die Meistersinger hätten ja ursprünglich „Hans Sachs", der Ring des Nibelungen „Wotan" heissen sollen. Die vier Teile des „Ringes" hiessen zuerst „Der Raub des Rheingolds", „die Walküre", „der junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod". An Benennungen treffen wir bei Wagners Werken: tragische Oper, romantische Oper, grosse Heldenoper, Handlung, Bühnenfestspiel und

Digitized by Google

Bühnenweihfestspiel. — Carlos Droste feiert Alois Burgstaller als eine „ausgeprägte Künstler-Individualität". — Mit „Wagner und die deutsche Schule" schlägt Karl Pagenstecher ein bedeutungsvolles Thema an. Er verlangt, man solle „die Erscheinung Wagners und die Bedeutung seiner Kunst als notwendige Ergänzung zur Erkenntnis unserer klassischen Dichtung dem deutschen Unterricht eingliedern". So könne man den „Ring" gut zur Rekapitulation der Sage von den Nibelungen verwerten, während Tristan und Parsifal bloss gelegentlich zu erwähnen wären. Besonders aber bezieht er sich auf die Meistersinger: „Die tiefe, auf dem ewigen Grunde des deutschen Gemüts ruhende Heiterkeit des Werkes, sein nationaler Gehalt, seine treuherzige, archaisierende Sprache, alles wird der deutsche Jüngling, an den ja so recht eigentlich der Meister sich wendet, mit voller Begeisterung verstehen und würdigen können . . . In eine pädagogische Fachzeitschrift würde es nun gehören, im einzelnen nachzuweisen, wie für solche Erweiterung des Unterrichtsgebietes Platz zu schaffen wäre durch zeitgemässe Reformen."

BAYREUTHER BLÄTTER 1902, 7.—9. Stück. — Das Heft enthält an erster Stelle den letzten Brief, den Wagner an Siegfried Lehrs, „seinen vertrauten Pariser Freund und Mitbruder im Elend" — sechs Tage vor dessen Tode — geschrieben hat. Da heisst es etwa (Dresden, 7. April 1843): „. . . Ich weiss aus guter Quelle, dass Mendelssohn, der jetzt auch eine Oper komponieren will, mehr als eifersüchtig auf mich ist: Die Leipziger Clique, die nun Mendelssohn unbedingt gehorcht, weiss nicht, was sie mir für ein Gesicht schneiden soll: — die Esel! Gebe doch Gott, dass Mendelssohn eine tüchtige Oper herausbringt; so wären wir ihrer zwei, könnten mehr ausrichten als einer allein. . . . Ihr tadelt, dass ich mich in meiner Selbstbiographie über Berlioz etc. ausgelassen habe? Da muss ich euch zuvörderst sagen, dass das, was ich schrieb, nicht für den Druck bestimmt war! . . . Der Text des ‚Venusbergs' ist fertig: diesen Sommer soll er komponiert werden; hier wartet schon alles auf die Oper. Ich schicke Euch in diesen Tagen eine Abschrift des Textes zu . . . Hat die Aufführung einer Oper in Deutschland Aufsehen gemacht, so war es die meines ‚Rienzi'; ich erhalte immer mehr Belege dafür, dass diese Erscheinung literarisch und persönlich bis in die äussersten Winkel Deutschlands besprochen worden ist." — Ein prächtiger Aufsatz Hans von Wolzogens, auf den näher einzugehen der Raum leider nicht zulässt, handelt „Von Siegfrieds sieben Thaten". Der Autor geht aus von der Frage: Trauern wir bei Siegfrieds Tod um die vollbrachten Thaten Siegfrieds oder um die zu früh zerstörte Anlage, künftige grosse Thaten zu vollbringen? v. Wolzogen beweist, dass Siegfried ausser den drei grossen symbolischen Thaten noch vier kleinere, im ganzen also sieben Heldenthaten vollbracht hat. Er vergleicht ihn in dieser Beziehung mit Herakles, mit dem Siegfried übrigens auch sonst so manche Ähnlichkeit aufweist: Siegfried geht durch das Gold und durch das Weib zu Grunde; Herakles wird durch die Omphale zum Sklaven, die Eifersucht der Dejanira auf Jole bringt ihm den Tod. — Am schönsten ist vielleicht der Teil der Arbeit, welcher sich mit „Siegfrieds Thaten als Teilen und Ergebnissen des Dramas" beschäftigt. Die erste That ist das Schmieden des Schwerts, eines Weltsymbols, des „inbegriffs göttlicher Gedanken, Wünsche und Nöte, menschlicher Schicksale"; sie ist „das Drama der Heldenhilfe, indem er sich selber hilft". Dann kommt er zum andern Symbol; dem Ring, an dem der doppelte Fluch haftet: der Liebesfluch und der Neidesfluch. Die Urzeit, die Welt des Elementaren, lebt noch schläfrig in Fafner fort; Siegfried, „der unbewusst Kühne," tötet in dem letzten Riesen die Urzeit, „ein ganzes Geschlecht vergangenen Daseins". Die nächste That ist nicht die Gewinnung des Schatzes, sondern die Beseitigung Mimes; „hat Siegfried in seinen

Digitized by Google

beiden ersten Thaten sich als der Held bewährt, der Götterwünsche selbst verwirklicht, so bethätigt und besiegelt er in der Tötung des Mime den wesenhaften Gegensatz gegen das Widergöttliche, das Feindselige, das Nächtige, Neidige, das Nibelungenwesen. In diesem kurzen Augenblick erleben wir noch einmal den ganzen alten Kampf zwischen Licht und Dunkel, zwischen Gott und Nibelung, sehen in Mime nicht nur den meuchlerischen Zwergenschmied gerichtet, sondern Nibelheims Neid, List und Rache.“ Das dritte „Weltsymbol“ ist der Speer, „der die Weltrunen, die Gesetze der alten, das heisst gegenwärtigen Welt trägt; und nun soll es entschieden werden, ob in Siegfried der verkündete Held der neuen Welt erschienen, der „des Speeres Spitze nicht fürchtet“. Das ist eine der grössten Thaten Siegfrieds. Die Erweckung Brünnhilds ist nach v. Wolzogen „eine Heldenthat nach altem Sagenrechte“. „Mit dieser That ist nun auch zugleich das Geschick des Siegfried entschieden. Zieht er jetzt in die Welt hinaus, so hat er, der sich in den fünf Thaten seines jungen Lebens als Held und „Jugendfürst“ bewährt hat und seine Bedeutung ausgelebt hat, nur noch zu sterben. Er stirbt am Trug, der Wahrhaftige, in den ihn seine sechste That, die Freite, verstrickt, die wir nun symbolisch erfassen als den Fluch des Weltwesens gegenüber der Heldenart.“ — — Die siebente That nennt Wolzogen „die lichte, grösste Blüte aus den Grundwurzeln der ganzen Tragödie, das notwendige Ergebnis unsres Dramas — und gerade dies wiederum ganz und einzig doch als ein notwendiges Ergebnis, als natürliche Blüte aus dem Heldencharakter des Furchtlosen, der — mit einem Worte — den Rheintöchtern den Ring versagt.“ — „Hier konnte er wählen, und er wählt, wie er muss. Dieses grosse Muss seines Wesens, das ihm überkommen ist aus der tragischen Tiefe seiner Herkunft, das feiert würdig nach seinem Masse der erhabene Totensang in der „Götterdämmerung“. Und daran darf sich's jeder genügen lassen, auch der Anspruchsvollste, auch der Nachdenklichste, auch der Ungläubigste. Das Bild des ‚herrlichsten Helden‘ ist damit vollendet.“ — „Holländer-Nachklänge“ nennt sich eine Studie von J. Vianna da Motta. Da heisst es, die Handlung des Werkes ruhe ganz auf dem Element des Meeres: „Das Meer ist der Schoss, aus dem das Ganze wächst, der Grund, in dem alle seine Wurzeln stecken.“ Der Kern der Handlung besteht ja eben darin, dass den Holländer einst das Meer allzuweit hinauszog, und dass es ihn jetzt zurückruft. Der Autor preist ausführlich die Bayreuther Aufführung und ruft schliesslich aus: „Die Frage, ob der ‚Holländer‘ nach Bayreuth gehört, kann gar nicht aufgeworfen werden: er hat dort seine erste Aufführung, seine Verlebendigung erfahren. Auf alle, die ihn erlebten, wirkte er wie eine ergreifende Offenbarung!“



Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Jan Blockx: La Fiancée de la mer ist der Titel einer neuen Oper, deren Text nach einem vlämischen Gedicht von Nestor de Tière geschrieben und von Gustsve Lagye ins Französische übersetzt worden ist. Die Handlung spielt zu Beginn des 19. Jahrhunderts an der vlämischen Küste. Die Oper wird die erste Neuaufführung am Théâtre royal de la Monnaie in Brüssel sein.

Charles Bordes: Les trois Vagues. Dieses neue dramatische Werk wird im Brüsseler Monnaie-Theater zur Uraufführung gelangen.

Gustave Charpentier: Julien. Dieses Bühnenwerk, dem des Künstlers Vie du Poète zu Grunde liegt, wird seine Erstaufführung an der Oper zu Nizza erleben.

Carlo Furoni: Tannuzza. Der Komponist hat diesen Einakter soeben vollendet, dessen Textbuch von Carlo Addario verfasst ist.

Vincent d'Indy: L'Étranger. Dieses neue zweiaktige Werk wird in nächster Zeit zum erstenmale auf der Bühne des Brüsseler Monnaie-Theaters in Scene gehen.

Edoardo Mascheroni: La principessa Zilah ist der Titel einer dramatischen Schöpfung, deren Text Jules Claretie und Luigi Illics verfassten.

Cornelius Rübner: Prinz Ador ist ein soeben vollendetes grösseres Ballet in drei Bildern.

Joseph Schmid: Die Schildbürger. Der Münchener Dom-Organist schuf mit dieser Neuheit eine lyrisch-komische Oper in drei Akten, deren Dichtung von G. A. Horst herrührt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Breslau: Für die kommende Spielzeit sind von der Direktion des Stadttheaters folgende Novitäten erworben worden: Feuersnot von Richard Strauss, Fedora von Umberto Giordano, Der polnische Jude von Carl Weis, Aschenbrödel von Ferari, Wär ich der Fürst von Adam. Folgen werden: Dornröschen von Humperdinck, und die Erbsenprinzessin von August Enna. Das Operettenrepertoire wird eine Bereicherung durch folgende Novitäten erfahren: Wiener Blut von Johann Strauss, Das süsse Mädel von Reinhardt, Der Kellermeister von Carl Zeller, Wie man Männer fesselt von Roger.

Dresden: Als erste Neuheit der Spielzeit wird die Königliche Hofoper in Dresden die dreiaktige Pantomime L'enfant prodigue (Der verlorene Sohn) von Michel Carré Fils mit der Musik von André Wormser zur Aufführung bringen. Die nächste Neuheit wird Puccinis Tosca sein, zu der Leo Blechs komische Oper Das war ich (Text von Richard Batka) gegeben werden soll. Ferner fällt in diese Saison die 600. Aufführung von Webers Freischütz.

Hamburg: Das Novitätenprogramm des Stadttheaters verheisst an Uraufführungen: Le Jongleur de Notre Dame von Jules Massenet, Hector Berlioz' Fausts Verdammung in der Einrichtung von Raoul Gunsbourg, Theodor Körner von Donaudy, Der zerbrochene Krug von Jarno. Ferner sind die neuesten Opern von Goldmark und Charpentier zur Aufführung bestimmt.

Digitized by Google

St. Petersburg: Der Spielplan des Marientheaters zeigt von neuen Werken an: Franzisca von Rimini von Naprawnik, Servilie von Rimsky-Korssakow. Ferner ist die Aufführung von Wagners Rienzi in Aussicht genommen, der dem hiesigen Publikum bislang unbekannt ist.

KONZERTE

Berlin: In den Symphonieabenden der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner sind als Novitäten in Aussicht genommen: Bruckners sechste Symphonie, Berlioz' Trauer- und Triumphsymphonie, E. v. Dohnanyis Symphonie in d-moll, Suks Märchensuite, Sibelius' Suite zu Christian II., Paul Dukas' Der Zauberlehrling, César Francks Les Eolides, Glazounoffs Der Frühling, Schillings Prolog zu Oedipus.

Der Sternsche Gesangverein verheisst unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters folgende Aufführungen: Haydn: Jahreszeiten; Beethoven: Missa solemnis und IX. Symphonie; Mendelssohn: Ave Maria und Finale aus Loreley; Bruch: Rorate coeli; Gernsheim: Der Nibelungen Überfahrt. Als Solisten sind bereits gewonnen: Frau Emilie Herzog, Frl. Marie Henke, die Herren Dr. Ludwig Wüllner, Jungblut, Heinemann, Sistermanns.

Das „Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen" unter Kapellmeister Willy Benda veranstaltet auch in der bevorstehenden Saison einen Cyklus von vier Konzerten im Beethoven-Saal und ausserdem sechs populäre Konzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten. In jedem Konzert gelangen grössere Novitäten zur Aufführung.

Bremen: Die Philharmonische Gesellschaft kündigt für die nächste Spielzeit u. a. folgende Werke an: Liszts Orpheus, Cornelius' Ouverture Barbier von Bagdad, Reinthalers Ouverture Edda, Tschaikowskys fünfte Symphonie, Richard Strauss' Till Eulenspiegel. Zur erstmaligen Aufführung gelangen: Händel, Konzert D-dur für Streichorchester; Mozart, Messe c-moll; Bruckner, Tedeum; Dvorak, 5. Symphonie Aus der neuen Welt; César Franck, Der wilde Jäger; Rich. Strauss, Also sprach Zarathustra; d'Albert, Ouverture Der Improvisator; v. Hausegger, Barbarossa. An Solisten sind gewonnen: Klavier: Wassili Sapellnikoff, Conrad Ansorge. Violine: Henri Marteau, Jaques Thibaud, Gabriele Wietrowetz. Cello: Otto Ettelt. Gesang: Adrienne Krans-Osborne, Edith Walker, Helene Berard, A. Noordewier-Reddingius, Tilly Koenen, Marie Busjaeger, Therese Rothhauser, Katharina Rösing, Professor Johann Messchaert, Willy Fenten, Heinr. Bruns, Fr. Carlén, Kammersänger Theodor Bertram. Deklamation: Dr. Ludwig Wüllner.

Duisburg: Sir Hubert Parrys Ode für achtstimmigen Chor „Blest pair of Sirens" wird im Mai n. J. auf dem Jubiläumsfest des Duisburger Gesangvereins ihre erste Aufführung in Deutschland erleben. Die Übersetzung des englischen Textes besorgt der kgl. Musikdirektor Walter Josephson.

Frankfurt a. M.: Die dieswinterlichen Abonnements-Konzerte finden am 15. Oktober, 5. November, 3. Dezember, 21. Januar, 18. Februar und 1. April statt. Der Dirigent des dritten Konzerts ist Edouard Colonne-Paris. Das Programm für diesen Abend ist noch nicht festgesetzt. Für die anderen fünf Konzerte werden folgende Programme zur Ausführung kommen: 1. Konzert. Dirigent: Weingartner. „Les Préludes" von F. Liszt. Konzert (A-dur) für Pianoforte mit Orchester von F. Liszt. „König Lear" (Symphonische Dichtung) von F. Weingartner. Symphonie No. 2 (Es-dur) von F. Wein-

gartner. Solist: A. Reisenauer. 2. Konzert. Dirigent: Dr. Rottenberg. Ouverture zur Oper „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz. Arie „Ah Perfido" von Beethoven. Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn von J. Brahms. Lieder. Symphonie Nr. 7 (A-dur) von Beethoven. Solistin: Tilly Koenen. 4. Konzert. Dirigent: Dr. Kunwald. Ouverture und Scherzo aus „Sommernachtstraum" von F. Mendelssohn-Bartholdy. Konzert (d-moll) für Pianoforte mit Orchester von Rubinstein. Arie mit Orchester. Lieder. Dritte Symphonie (Eroica) von Beethoven. Solistinnen: Elsa Berny und Teresita Careño. 5. Konzert. Dirigent: Richard Strauss. Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Zwei Gesänge für Sopran, mit Orchester von R. Strauss. „Mephisto-Walzer" für Orchester von F. Liszt. „Ein Heldenleben" von R. Strauss. 6. Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Symphonie pathétique No. 6 von Tschaikowsky. Symphonie No. 5 (c-moll) von Beethoven.

Kissingen: Nicolai von Kasanli veranstaltete mit dem Münchener Kaim-Orchester ein russisches Symphoniekonzert. Unter grossem Beifall kam eine neue Symphonie von S. Liapounow, op. 12, zwei von Kasanli instrumentierte Liszt'sche Stücke (Lo Sposalizio und Il Penseroso) und „Ssadko", ein musikalisches Gemälde von Rimsky-Korsakow zur Aufführung.

Leipzig: Kapellmeister H. Winderstein, der Leiter der philharmonischen Konzerte, kündigt für die bevorstehende Saison folgende symphonische Neuaufführungen an: eine Symphonie von Anton Bruckner, eine symphonische Dichtung von Ferdinand Pfohl (Manuskript), die fünfte Symphonie von A. Klughardt, eine Symphonie von A. Maierhoff (Manuskript) und Oceana-Suite von Smareglia. Zum erstenmale in diesen Konzerten wird Telémaque Lambrino die Burleske für Klavier und Orchester d-moll von Richard Strauss spielen.

Liegnitz: Für das Liegnitzer Musikfest am 26. und 27. Oktober ist von der Musikkommission folgendes Programm aufgestellt worden: Erster Abend: Fausts Verdammung von Berlioz. Zweiter Abend: Egmont-Ouvertüre, Eine kleine Nachtmusik für Streichorchester von Mozart, Die Eroika, Faust-Ouvertüre von Wagner, Faust-Symphonie von Liszt (Tenorsolo: Ludwig Wüllner) und der Sonnengesang aus Franziscus von Edgar Tinel.

London: Die Firma Broadwood & Sons kündigt in St. James-Hall für den kommenden Winter vom 6. November bis 2. April 12 Kammermusik-Soiréeen an. Eine Anzahl Neuheiten von Dohnányi, A. Randegger jun., Sir C. Stanford und Anderen sollen aufgeführt werden; bedeutende Künstler, wie L. Borwick, H. Benx, B. Sapellnikoff, M. Soldat, R. Mühlfeld, H. Becker, das Böhmische Quartett und andere werden auftreten.

Magdeburg: Neben acht Orchesterkonzerten des Städtischen Orchesters im Stadttheater finden 9 Symphoniekonzerte im Fürstenhof, 12 Gesellschaftskonzerte (Harmonie und Kaufmännischer Verein) und 4 Volkskonzerte statt. Die Programme weisen neben Werken der Klassiker auf: Strauss' Aus Italien, Liszts Faust-Symphonie, Frederic Cowens Skandinavische Symphonie Gustav Mahlers Dritte Symphonie und Erstaufführungen von Werken von Alexander Ritter, Georg Schumann, Leo Blech, Felix Woyrsch, Bizet, Otto Naumann, Carl Goldmark, Theodor Gerlach. Von diesen Werken soll Mahlers Symphonie in einem Extrakonzert am 22. Okt. zur Aufführung kommen, (die erste in Deutschland nach der Première in Krefeld!) Der Leiter der Konzerte ist der städtische Kapellmeister Krug-Waldsee.

Digitized by Google

Rotterdam: Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst wird u. A. Le Déluge von Saint-Saëns, ein Requiem von Georg Henschel und den Meermann von Hans Sommer unter A. B. H. Verheys Leitung zur Aufführung bringen.

Wien: Anton Bruckners Neunte Symphonie wird in kommender Saison zweimal dargeboten werden; das erste Mal unter Ferdinand Loewe, das zweite Mal unter August Göllerich aus Linz. Das letzte Werk des Meisters wird durch diese Aufführungen aus der Taufe gehoben werden.

Zürich: In der Tonhalle wird am 21. und 23. Dezember Ph. Wolfrums „Weihnachtsmysterium" in der vom Autor gedachten Form mit lebenden Bildern und Pantomimen zur Aufführung gelangen.

TAGESCHRONIK

Prof. A. Loeschhorn hat sein Amt als Klavierlehrer des Königl. akad. Instituts für Kirchenmusik nach 51jähriger Thätigkeit niedergelegt. Zu seiner Nachfolgerschaft sind berufen die Herren Arthur Egidi und Franz von Hennig. Ersterer ist am genannten Institut in Orgelspiel und Theorie thätig, letzterer als Leiter eines Konservatoriums und Referent der Vossischen Zeitung bekannt.

Dem berühmten Cellisten und Lehrer am Hochschen Konservatorium Bernhard Cossmann zu Frankfurt a. M. wurde der Rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen.

Der als Orgelvirtuose einst sehr gefeierte und auch als Komponist für die Orgel bekannte Dr. J. G. Herzog feierte am 6. September seinen 80. Geburtstag.

Hofkapellmeister Joseph Hellmesberger hat seinen Rücktritt vom Wiener Konservatorium, an dem er eine Professur für das Violinspiel inne hatte, vollzogen.

André Messager gab seine Stellung als erster Kapellmeister an der komischen Oper in Paris auf, um sich ganz der Komposition zu widmen. Sein Nachfolger wird vermutlich der Kapellmeister Rinskopf, bisher Dirigent des Kurorchesters in Ostende.

Professor Dr. Franz Wüllner ist am 7. September in Braunfels a. d. Lahn aus dem Leben geschieden. Ein Nekrolog folgt im nächsten Heft.

Frau Mathilde Wesendonk, die einstige intime Freundin Wagners, ist am 29. August in Altmünster in Österreich plötzlich gestorben. Das nächste Heft der „Musik" wird der Verstorbenen ein Gedenkblatt widmen.

Im 76. Lebensjahr ist der Hofpianofabrikant Georg Schwechten, am 18. August, in Berlin gestorben. Ein geborener Hannoveraner, hatte er sich aus den bescheidensten Anfängen zu einem der bedeutendsten Klavierbauern unserer Zeit emporgearbeitet.

Teresa Stolz, die einst berühmte Verdi-Interpretin starb jüngst in Mailand, 62 Jahre alt. Mit ihr schied die hervorragendste Vertreterin der alt-italienischen Gesangsschule aus dem Leben.

In der Alberthalle in Leipzig wird demnächst ein vom rein künstlerischen Gesichtspunkt geleitetes, keineswegs geschäftlichen Zwecken dienendes Konzert-Unternehmen unter der Bezeichnung „Neue Orchester Abonnements-Konzerte" ins Leben treten, für dessen Gelingen der Name des auf dem Gebiete des Konzertwesens sehr erfahrenen kgl. württemb. Hofmusikverlegers Ernst Eulenburg, der die alleinige Leitung übernommen hat, bürgt. Die Konzerte werden denjenigen musikalischen Kreisen, denen unsere weltberühmten Gewandhaus-Konzerte wegen der hohen Eintrittspreise nicht zugänglich sind, an zehn Abenden die Meisterwerke der klassischen und modernen Literatur in möglichst vollendeter Wiedergabe und zu sehr niedrigen Abonnementspreisen bieten. Zu

Digitized by Google

diesem Zweck sind hervorragende Dirigenten (Steinbach, Richard Strauss, Weingartner, Sitt und Pohle) wie Solisten (d'Albert, Reisenauer, Sapelnikoff, Ysaye, Thibaud, Wüllner, Bertram etc.) eingeladen worden, unter deren Mitwirkung das erstrebte Ziel erreicht werden soll. Mit dieser neuen Institution wird Leipzig jedenfalls um ein weiteres vornehmes Kunstinstitut bereichert, für das ein Bedürfnis umsomehr vorliegt, als der Lisztverein leider seit zwei Jahren seine Thätigkeit eingestellt hat und die philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters künstlerisch immer mehr zurückgegangen sind.

Ein Reihe von Muster-Konzerten wird die Lemberger „Philharmonie" in der Herbstsaison veranstalten. Leoncavallo hat bereits einen Vertrag unterzeichnet, der ihn zur Leitung mehrerer Konzerte verpflichtet. Mit Perosi, dem Oratorien-Komponisten, schweben noch Unterhandlungen.

Für eine neue Musikhalle in Hamburg, für die bekanntlich durch ein grosses Vermächtnis des verstorbenen Herrn Karl Laeisz ein Fonds von 1200000 Mk. geschaffen wurde, sollen, wie verlautet, die Vorarbeiten beschafft und das Projekt vollständig ausgearbeitet sein.

Die Musikhalle in Görlitz, die mit einem Kostenaufwande von ca. 700000 Mark erbaut wird, wird bis 1906 fertiggestellt werden.

Der französische Minister der schönen Künste bewilligte dem antiken Theater zu Orange eine Unterstützung von 10000 Francs.

Ein neues Volkstheater, das ungefähr 3000 Personen fassen kann, wird am 11. September in Mailand eröffnet werden. Das Theater heisst „Politeama Verdi", und als Eröffnungsvorstellung wurde Verdis Troubadour gewählt.

Für den neuen Dom in Berlin sind von Sauer in Frankfurt die beiden Orgeln schon fertiggestellt. Die grosse Orgel ist für die von der Kuppel überwölbte Hauptkirche bestimmt, die kleinere erhält die Trau- und Taufkirche des Doms. An die Aufstellung der Orgeln kann zur Zeit noch nicht gedacht werden, da die Arbeiten im Innern noch nicht weit genug vorgeschritten sind.

Das Haydn-Beethoven-Mozart-Denkmal, das im Berliner Tiergarten errichtet werden soll, nähert sich im Atelier des Professors Siemering seiner Vollendung. Der Künstler hofft, dass das Denkmal im nächsten Jahre fertig sein wird. Es ist in seinem Aufbau ein reizvolles Werk, das fast wie ein Tempel des Lysikrates anmutet. An den drei Hauptflächen erheben sich auf Sockeln in antiker Form die ganz frei stehenden, vollständigen Büsten der drei Meister in anderthalbfacher Lebensgrösse, alle drei individuell und charakteristisch aufgefasst. Oben am Gesims erscheinen dekorativ behandelte Schwäne mit aufstrebenden Köpfen. Über dem Tempel aus Marmor wird sich ein Bronzedach wölben, dessen Krönung folgende Gruppe bildet: drei Genien aus Marmor, die einen vergoldeten Bronzekranz tragen. Das Ganze wird weit grössere Abmessungen erhalten, als man sich bisher vorstellte; die Höhe beträgt nicht weniger als zehn Meter. Als Standort des Denkmals ist vom Kaiser der Platz am Goldfischteich genehmigt.

Das Berliner Wagner-Denkmal-Komitée kündigt an, dass das Denkmal im Berliner Tiergarten am 1. Oktober 1903 enthüllt werden wird.

In Paris wird in der nächsten Zeit im Foyer der Comédie Française eine Statue des Komponisten Méhul aufgestellt werden. Dieselbe ist ein Werk des Bildhauers Injalbert.

In dem Nachlasse eines ungarischen, in Wien verstorbenen Edelmannes sollen sich mehrere Kompositionen von Liszt vorgefunden haben. Drei davon sind noch unbekannte Rhapsodieen und die anderen sind religiösen Charakters.

Digitized by Google

Aus Warschau wird gemeldet, dass Graf Moritz Zamoyski letzthin ein wertvolles musikalisches Kleinod erworben habe, nämlich einen bisher unbekannten Walzer, welchen Chopin eigenhändig einer Dame, einer Frau Le Brun, in das Album geschrieben hat. Graf Zamoyski gedenkt den Walzer im Autograph zu irgend einem öffentlichen Zwecke herauszugeben und das Original in dem Chopin-Museum der Warschauer Musikgesellschaft zu hinterlegen.

Im September d. Js. soll das prachtvolle Gebäude des Neuen Konservatoriums in Boston eingeweiht werden.

An der Londoner Universität wird demnächst ein Lehrstuhl für Musik errichtet werden. Der Verwaltungsrat des Dreifaltigkeitskollegs zu London hat die Summe von 5000 Lstrl. zu diesem Zwecke bewilligt.

Vor reichlich einem Jahre wurde in Madrid die Philharmonische Gesellschaft ins Leben gerufen. Das bedeutete ein Ereignis, weil der Spanier jeglichem Vereinswesen abgeneigt ist und weil schon so viele Versuche, die musikliebende Gesellschaft von Madrid zu sammeln, fehlgeschlagen waren. Trotz alledem hat die Gesellschaft sich nicht nur gehalten, sondern sich in erfreulicher Weise entwickelt, so dass sie heute mehr als tausend Mitglieder zählt. Im ersten Geschäftsjahre wurden etwa 46000 Pesetas eingenommen und an Honoraren für Konzerte 26000 Pesetas gezahlt. Bisher fanden 18 Konzerte statt, die ausschliesslich Beethoven gewidmet waren. Über den Spielplan des nächsten Winters verlautet noch nichts; dagegen hat die Gesellschaft einen Preis von 2000 Pesetas für ein Quartett für Streichinstrumente ausgeschrieben, dessen Autor ein Spanier sein muss.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beschloss, neben dem von Richard Heuberger geleiteten Kursus für dramatische Komposition eine Parallelklasse für allgemeine Komposition am Wiener Konservatorium zu errichten. Als Lehrer ist Professor Grädener ausersehen. Das Konservatorium besuchten im letzten Schuljahr 883 Schüler, die Meisterschule für Klavier elf Schüler.

Aus dem Jahresbericht des Konservatoriums in Buenos-Aires ist zu entnehmen, dass neben zwölf ordentlichen Lehrern eine Anzahl Hilfslehrer beschäftigt sind. Es ist eine erfreuliche Thatsache, dass die deutsche Musik im Lehrplan und den Programmen der Schülerkonzerte die wichtigste Rolle spielt.

Das Konservatorium in Dortmund hatte seinem Jahresbericht zufolge eine Zahl von 243 Schülern aufzuweisen. Ausser den beiden Direktoren C. Holtschneider und G. Hüttner wirkten 21 Lehrkräfte, deren Zahl jetzt auf 23 erhöht werden wird.

Am 1. September konnte das Hoftheatergebäude in Hannover auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlass seien hier einige Angaben aus der Geschichte dieses Kunstinstituts gebracht. Durch König Georg III. von England erhielt Hannover im Jahre 1814 ein ständiges Theater, dessen Leitung dem Theaterdirektor Pichler übertragen wurde, der vorerst einen jährlichen Zuschuss von 2000 Thalern aus der königlichen Kasse erhielt. Im Jahre 1817 wurde dann dieser Zuschuss auf 8000 Thaler erhöht und Pichlers Gesellschaft zur Hofschauspieler-Gesellschaft erhoben. Von hoher Bedeutung für das Kunstinstitut wurde die Berufung Franz v. Holbeins, des späteren Intendanten des Wiener Hofburg-Theaters, im Jahre 1825 als Hoftheater-Direktor und ebenso im Jahre 1831 die Marschners als Kapellmeister. Unter König Ernst August wurde dann im Jahre 1845 der Neubau eines Hoftheatergebäudes beschlossen, unter seinem Nachfolger dem kunstsinnigen Georg V., wurde dieser Neubau fertiggestellt und am 1. September 1852 eröffnet. In der Folgezeit sah das Hannoversche Hoftheater glänzende Tage und zählte hervor-

Digitized by Google

ragende Künstler zu seinen Mitgliedern. So gehörten u. a. von 1853 an Joachim als Konzertmeister dem Kunstinstitute an, ebenso bald darauf Wachtel und Niemann. Eine Unterbrechung erfuhr die Wirksamkeit des Theaters durch die Ereignisse des Jahres 1866. Von seiten der Hannoverschen Behörden wurde das Theater geschlossen, doch trat dann die preussische Occupationsbehörde für die bedrohte Existenz desselben ein. Am 11. Oktober wurde das Theater bereits wieder eröffnet. Sehr bald erhielt das Institut unter preussischem Regime auch in Bronsart von Schellendorf einen ausgezeichneten Leiter. Dieser berief im Jahre 1877 seinen Freund Hans v. Bülow als ersten Kapellmeister nach Hannover, das dieser jedoch bereits nach zwei Jahren wieder verliess infolge eines Streites mit dem Tenoristen Anton Schott, dem Bülow in einer Probe des „Lohengrin" zurief, er sei kein Schwanenritter, sondern ein Schweineritter, und dessen Duellforderung er dahin beantwortete, er sei nur auf Kanonen Genugthuung zu geben bereit. Schott war Artillerieoffizier gewesen. Im Jahre 1887 trat an Stelle Bronsart v. Schellendorfs Herr v. Lepel-Gnitz.

AUS DEM VERLAG

Das Mainzer Verlagshaus B. Schotts Söhne wird gegen Ende dieses Jahres auf die kleine Partiturausgabe des Nibelungenringes auch die der Meistersinger und des Parsifal folgen lassen.

Humperdincks Dornröschen, Märchen in einem Vorspiel und drei Akten von E. B. Ebeling-Filhès, wird diesen Herbst bei Max Brockhaus in Leipzig erscheinen. Einige Tonbilder aus diesem Werk sind bekanntlich auf der Tonkünstlerversammlung in Krefeld zu Gehör gebracht worden. Das Stück wird Mitte November im Opernhaus zu Frankfurt seine Uraufführung erleben.

Frau Cosima Wagner hat in die Veröffentlichung einer Serie von Briefen eingewilligt, die der Meister an seine intimen Uhlig, Fischer und Heine richtete. Ein Herr Knopff wird diese ins Französische übersetzen, und der Pariser Verleger Juven kündigt das demnächstige Erscheinen des ersten Bandes an.

Es freut uns, berichten zu können, dass die seinerzeit von uns gegebene Anregung, betreffend die beiden Symphonien des trefflichen Hugo Ulrich, auf fruchtbaren Boden gefallen ist: die Edition Peters wird Anfang 1903 dieselben in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen veröffentlichen.

DIE MUSIK, deren Bezugspreis für den am 1. Oktober beginnenden Zweiten Jahrgang auf der gleichen, staunenswert billigen Basis belassen wird, verheisst in den nächsten Heften mehrere bedeutungsvolle Aufsätze, von denen hier folgende genannt seien: Der Musiksaal der Zukunft von Paul Marsop, Der Pariser und der deutsche Tannhäuser von Dr. G. Münzer, Die Entwickelung der englischen Musik von Dr. W. Nagel, Aus dem Briefwechsel Nietzsches und Rohdes, mitgeteilt von Hans Embacher, Karl Liebig und die Berliner Symphoniekapelle von Max Steuer, Über den Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel von Dr. Otto Klauwell, Ein unbekannter Bolero Beethovens von Dr. Alfr. Chr. Kalischer (mit der Notenbeilage dieses unbekannten Stückes des Meisters!), Neu entdeckte Briefe Schumanns und Mendelssohns an ihre Zeitgenossen von E. van der Straeten, Über Volksmusik und Volksgesang von Prof. Hermann Ritter, Die Geschichte des Münchener Hoforchesters von Dr. Th. Kroyer, Franz Kugler als Liederkomponist von Dr. L. Hirschberg, Zur Ästhetik der symphonischen Dichtung von W. Luhosch, Robert Franz von Rud. Freiherr Pochazka, Die Mendelssohnsche Porträtsammlung von Max Stempel u. a.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BUENOS-AIRES: Wir befinden uns in voller Theater-Saison: italienische grosse Oper im Opernhaus und Politeama, französische grosse und komische Oper im Teatro Argentino, englische Operette im Viktoria-Theater, spanische Zarzuela (Operette) in einem halben Dutzend kleinerer Theater — gerade als ob Buenos Aires nicht unter einer in diesem Jahre auf dem Siedepunkte angelangten Geschäftskrise leide, die allen Kreisen Budgetverminderung auferlegt. — Die Tollkühnheit der Theaterunternehmer, unseren Kunstkonsum trotzdem in gewohnter Intensität zu decken, ist zu bewundern, namentlich was das teuere Opernhaus anbetrifft. Dieses offizielle, altehrwürdige Institut mit seinen ruhmreichen Traditionen und seinem gesicherten Stamm von Abonnenten im Rahmen der oberen 2000, hat in diesem Jahre weniger kostspielige Künstler herausgestellt und seine Preise um 20% ermässigt; nichtsdestoweniger ist der Besuch ein geringerer als im Vorjahr. Es ist eben dem Opernhause im Politeama ein Konkurrent erstanden, mit dem wohl zu rechnen ist. Letzteres fasst etwa 1500 Personen mehr, seine Preise sind halb so hoch, und das Künstlerensemble steht demjenigen des Opernhauses nicht nach; in letzterem wird allerdings mehr auf Ausstattung, zahlreicheres Orchester und Chorpersonal gehalten. Es bleibt abzuwarten, welche der beiden Bühnen den interessanteren Spielplan bringen wird. Die Spielzeit des Opernhauses begann am 21. Mai mit Aïda und brachte seitdem nur das landläufige Repertorium, die hier unvermeidliche Bohême (Puccini), Ernani, Rigoletto, Afrikanerin und soeben als nennenswerte Reprisen Massenets Manon und Puccinis Tosca. Wie sehr sich in den letzten Jahren die Theaterverhältnisse hier verändert haben, geht aus der Thatsache hervor, dass der früher selbstverständliche Sturm der Abonnenten auf Logen und Einzelplätze, sowie die allabendliche Vollbesetzung des Hauses, heute einen überwundenen Standpunkt bedeuten, trotzdem für künstlerische Aufführungen manches geschehen ist. — Unter diesen Umständen ist es erklärlich, dass das Sängerpersonal aus Sparsamkeits-Rücksichten dem vorherigen nachsteht. Künstler wie Borgatti und die Pinto, die im Vorjahre einen stilvollen Tristan ermöglichten, fehlen uns gänzlich. — Von nach deutschen Begriffen durchgehends künstlerischen Ensemble-Leistungen ist bei solch heterogenen Elementen natürlich keine Rede, zumal die Nebenrollen auch meistens nur schwach besetzt sind. Die Chöre singen recht brav und das Orchester, von 60 Musikern, unter Leitung Mugnones, einer der besten Wagnerkenner unter den italienischen Dirigenten, arbeitet fleissig, macht sichtlich Fortschritte und wird in der zweiten Hälfte der Saison, wo erst die bedeutenderen Werke zur Aufführung gelangen sollen, auf der Höhe seiner Aufgaben stehen. — Von interessanten Reprisen haben wir also noch Werther, Meistersinger und Don Juan zu erwarten, sowie als Neuheit Zazá von Leoncavallo, der die durch seine Pagliacci erweckten hohen Erwartungen inzwischen mit J. Medici und Bohême, und wie verlautet auch mit Zazá, nicht erfüllt hat. Sodann das auch in Deutschland noch unbekannte historische Musikdrama Germania von Baron Franchetti, dem Deutsch-Italiener, dessen auch hier gehörte Asrael und Columbus bereits ein entschiedenes Talent und gründliches musikalisches Können verrieten. Buenos Aires wird also nach Mailand die erste aussereuropäische Aufführung erleben, worüber ich z. Z. berichten werde. — Auch unser geräumiges Politeama kämpft mit der allgemeinen Geldknappheit, hat aber billige Preise zu seinen Gunsten. Die Direktion, durch den finanziellen Erfolg des Vorjahres angeregt, stellte auch diesmal wieder die spanische Koloratursängerin Marie Barrientos mit ihrem ranzigen Repertoire heraus. Nachdem wir aber inzwischen während dreier Monate die technisch ebenso schätzenswerte, künstlerisch aber höher

Digitized by Google

situierte Regina PacCini im selben Repertoire zu hören Gelegenheit hatten, ist der Andrang zu den Vorstellungen der Barrientos erlahmt. Ausserdem besitzt jenes Theater in der Person von Frau Emma Carelli eine lyrisch-dramatische Sängerin ersten Ranges. Dieser Tage wird eine neue Oper, Khrysé, vom argentinischen Komponisten Berutti zur Uraufführung gelangen. F. G. Hartmann.

MÜNCHEN: Seit wenigen Wochen ist es draussen auf den Bogenhausener Lüften im äussersten Osten der Stadt wieder lebendig geworden. Das Prinzregenten-Theater hat dem gewaltigen Fremdenstrom, der alljährlich nach dem Süden sich ergiesst und stets angelsächsischer gefärbt erscheint, seine Pforten geöffnet: Die Musteraufführungen haben begonnen — München steht wieder und mehr denn je im Zeichen Richard Wagners. Was man befürchtete, ist nicht eingetroffen; es hat sich im Gegenteil erfüllt und scheint sich mit jedem Jahr nachdrücklicher zu erfüllen, was im Jahr 1901 ein französischer Recensent im „Matin" anlässlich der Eröffnung des Prinzregenten-Theaters prophezeite: dass die Beteiligung des Auslands an den Münchener Wagner-Festspielen dank den günstigen äusseren Verhältnissen nur wachsen könne und ohne Zweifel wachsen werde proportional dem Aufschwung der Stadt als Fremden-Metropole. Der Besuch ist heuer thatsächlich nicht geringer als im Vorjahr und meines Bedünkens in der letzten Woche noch gestiegen. Dass neben den Engländern auch die Franzosen kein kleines Kontingent stellen, darf jedenfalls als ein Zeichen der Zeit registriert werden.

Die Aufführungen wurden mit den „Meistersingern von Nürnberg" feierlich eingeleitet. Als Gast sang Frl. Fritzi Scheff, die mehrere Jahre unserer Hofbühne angehört hatte, nun aber in Frankfurt engagiert ist, das Evchen. Sie ist von Haus aus Soubrette und daher eigentlich in der Spieloper am Platz. Das merkte man ihrem Evchen auch an; es war ein bischen oberflächlich, wenn auch dafür doppelt lebendig und animierend, aber doch himmelweit verschieden von unseren berühmten Evadarstellerinnen, die gerne und gerechterweise die sentimentale Seite betonen. Stimmlich hat Frl. Scheff namentlich in der Höhe gewonnen; sie sang im Quintett des dritten Aktes die Steigerung mit freier, leichtflüssiger Tongebung. Neben Frl. Scheff waren noch zwei Gäste thätig, Frau Standigl aus Dresden als Magdalena und Herr Reiss aus London als David, über deren Qualitäten man schon vom Hoftheater her unterrichtet war. Frau Staudigl, eine stark verblühte Magdalena, spielte etwas derb, während Herr Reiss im seltsamen Gegensatz dazu wie ein Frauenzimmer kokettierte. Die übrigen Rollen waren von unserem einheimischen Ensemble besetzt, und zwar recht glücklich. Knote sang den Walther von Stolzing mit sieghafter Frische, Klöpfer den Pogner und Feinhals den Hans Sachs. Den Beckmesser gab Herr Geis gemütlich und ohne Übertreibung. Eine Überraschung brachte das Orchester unter Zumpe: es war nicht nur in den Details von kostbarer Sauberkeit und in den Umrissen grosszügig — bei Zumpe übrigens nichts Neues, denn er hat wie wenige die Zauberformel, eine Musik plastisch herauszuarbeiten — nein, es klang auch ausgezeichnet. Das war ja immer die Sorge der Erbauer des Hauses und die stete Klage der verehrlichen Kritiker der vergangenen Sommeraufführungen: die Akustik ist schlecht resp. ungleich; wird sie sich noch verbessern lassen? Man hat augenscheinlich mit Sorgfalt und Glück daran gearbeitet, diesen Klagen den Boden zu entziehen. Mit einigen Veränderungen ästhetischer Natur (Entfernung des Goldrahmens und des gelben Bühnenvorhanges etc.) wurde die Wand zu beiden Seiten des Prosceniums durchbrochen, so dass jetzt rechts und links zwei abscheuliche, aber akustisch höchst wertvolle Höhlen den Beschauer anstarren; ausserdem hatte man die Orchesterverschalung nach dem Muster Bayreuths innen mit leichtem Holz ausgekleidet und im Zuschauerraum selbst die unglückseligen, tonfangenden Nischen mit einem Holzfasergewebe austapeziert, um den Schall besser zurückzuwerfen. So wurde denn wirklich erreicht, was man so sehnlich erstrebte: Deutlichkeit, Gleichmässigkeit und Idealität des Klanges. Wie man nun fast jedes Wort, das auf der Bühne korrekt prononziert

wird, genau versteht, so geht auch keine Nuance des Orchesterkolorits mehr verloren. Anfangs war der Glanz der Messinginstrumente infolge der Veränderungen etwas gedämpft, aber durch weitere „operative“ Eingriffe in die Seitenwand wurde er wieder auf seinen früheren Stand gebracht. Der Effekt zeigte sich freilich nicht sogleich. Die Wiederholung der „Meistersinger“, die der Eröffnungsvorstellung fast unmittelbar folgte, litt nach allgemeiner Versicherung noch unter einer fühlbaren Depression des orchestralen Glanzes, namentlich im dritten Akt. Die Aufführung, die ich nicht hörte, soll übrigens nicht ganz auf der Höhe der ersten gestanden sein. Die Hauptrollen waren ausschliesslich mit Gästen besetzt; zwei davon, Frau Staudigl und Herr Reiss, waren die von der ersten Aufführung her bekannten. Neu war dagegen Herr Slezak aus Wien, ein begabter Heldentenor, der durch seine kolossale Statur und mangelhafte technische Ausbildung imponierte, aber recht urwüchsig und darum nicht uninteressant spielte. Sein Walther von Stolzing soll genussreich gewesen sein. Dasselbe gilt von dem Evchen der Frau Förster-Lauterer aus Wien. Den Sachs sang Herr Reichmann aus Wien mit schöner Stimme und durchgeistigtem Vortrag; weniger anregend war Herr Wachter aus Dresden, gesanglich, wie mir erzählt wird, sogar schwach. Herr Nebe aus Berlin gab einen geistreichen Beckmesser. — Das zweite Werk im Cyklus „Tristan und Isolde“ brachte einen neuen Tenor-Gast, Herrn Forchhammer aus Dresden, der mit merkwürdig gemischten Gefühlen und geteilten Meinungen aufgenommen wurde. Den Anlass dazu gab die eigentümlich baritonale Stimme mit ihrer metallischen Höhe und brüchigen Mittellage, die sich erst konsolidieren muss, um sinnlichen Klangreiz anzunehmen. Gespielt hat Forchhammer durchaus bedeutend, stellenweise auch persönlich und neuartig. Ich halte ihn für einen der interessantesten Tristansänger, dem man den Mangel gesanglicher Süssigkeit wohl verzeihen darf. Er ist einer jener grossen Künstler, auf die Schubarts Charakteristik zielt: ihm kann man nur wenige Striche der Kunst zur Vollendung geben, denn er bringt seine Urkraft vom Himmel. Die übrigen Rollen waren von einheimischen Sängern besetzt. Baubergers Kurvenal und Klöpfers König Marke sind Glanzleistungen unseres Ensembles. Auch Frau Bettaques Isolde und Fräulein Breuers Brangäne können sich neben den besten Vertreterinnen dieser Rollen sehen lassen. Auf die genussreiche Tristan-Aufführung folgte eine im ganzen recht schöne Wiedergabe des „Tannhäuser“ mit dem schon genannten Slezak in der Titelrolle und zwei weitern Gästen, Herrn Reichmann als Wolfram von Eschenbach und Herrn Wolf aus Darmstadt als Walther von der Vogelweide. Slezaks Tannhäuser hat viele schätzenswerte Eigenschaften, denen aber auch fast eben so viele Mängel gegenüber stehen. Er kennt keine Schablone, daher spielt er frisch und impulsiv, mit keckem Zupacken, aber eben deshalb nicht immer konsequent. So hat er Momente, in denen er faktisch bezaubert, andere wieder, die ihn in grosser Verlegenheit zeigen Er beherrscht weder sich noch seinen Part so vollständig, dass seine Darstellung einen einheitlichen und durchaus überzeugenden Eindruck zu erzielen vermöchte. Auch sein lichtvoller, markiger Tenor hält nicht an Konsistenz, was er an Glanz und Schönheit verspricht. In der Romerzählung z. B. brachte er Töne von schmetternder Wucht neben solchen, die noch ganz unfertig waren. Man kann also vorerst nur sagen: was muss Slezak für ein herrlicher Tannhäuser sein, wenn er einmal seine Kinderschuhe glücklich ausgetreten, wenn er jene Stufe der Reife und technischen Vollendung erreicht hat, auf der beispielsweise heute Frl. Morena steht, die an dem Abend wieder eine prächtige Elisabeth schuf. An dieser feinen, tiefbeanlagten Künstlerin, die gewiss nicht mühelos das geworden ist, konnte man sich wirklich erheben. Wie edel sie gestaltete, wie massvoll sie ihre schönen Mittel behandelte —! Eine durch und durch harmonische Leistung. Den Landgrafen gab Klöpfer nicht minder gross und echt, eine Gestalt zum Verehren. — Mit der Aufführung des „Lohengrin“ fand der erste Cyklus seinen Abschluss. Wenn man gerecht sein will: das Ende war nicht ganz so gut wie der Anfang. Die Schuld lag nicht an den drei Gästen. Frau

Digitized by Google

Förster-Lauterer gab eine fein-nuancierte Elsa mit ungeheuchelter Empfindung und sang sehr gut. Sie ist eine ferme Technikerin, die ihren an sich nicht grosssen Sopran sn gewandt handhabt, dass er ganz erstaunlich trägt. Auch die Herren Mnest aus Hannnver und Brodersen aus Nürnberg haben ihre Sache nicht schlecht gemacht; der erstere war ein respektabler und snnnrer König Heinrich, der letztere ein sattelfester Heerrufer. Die Schuld lag auch nicht an Herrn Feinhals, der seinen Telramund wie immer gehörig glaubhaft charakterisierte, snndern vielmehr an Knntes Lohengrin und der Ortrud des Frl. Fremstad. Dieser lag die Partie zu hnch, jenem spielte das Orchester zu langsam. Knote ist bei aller Stimmpracht, wie es scheint, etwas kurzatmig. Daher wnllte er das Tempn beschleunigen, kam aber dabei mit den rhythmischen Gesetzen in Knnflikt, da Zumpe, der snnst äusserst delikat dirigierte, eigensinnig genug an seiner Meinung vnm breiten Ausströmenlassen der Cantilene festhielt. Sn ward manchmal die rhythmische Schärfe verwischt und bei den grossen Ensembles snzusagen die Klang-Ein- und Reinheit alteriert. War auch der Gesamteindruck dadurch nicht gerade wesentlich beeinträchtigt, vorübergehend hat es doch dem Hörer das Gefühl der Sicherheit geraubt.

Ich möchte aber nicht mit einem Misstnn schliessen. Wenn ich diese Lnhengrin-Aufführung etwas tiefer bewerte, sn genüge ich nur meiner Chronisten-Pflicht. Dieselbe gebietet mir aber auch, nicht zu verschweigen, dass die Aufführungen im ganzen höher standen als jene des Vnrjahres. Es ist nicht bloss der technische Apparat in der Zwischenzeit erklecklich verfeinert und gefestigt wnrden, man hat auch und vnr allem das künstlerische Niveau ganz bedeutend gehnben. Aus dem unfertigen Habitus wurde ein stetig ausreifender Körper, ich möchte sagen, der ernüchternde Mörtelgeruch ist fort. Ein guter Geist erfüllt das Ganze: Zielbewusstsein. Das ist das erfreuliche Resultat der diesjährigen Münchener Festspiele. Dr. Thendnr Krnyer.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Geschichte des Dresdener Hoforchesters fügen wir diesem Heft zuerst die Darstellung eines grossen Konzertes der Königlichen Hofkapelle im Saale des grossen Opernhauses zu Dresden an, das am 3. September 1719 eingeweiht wurde und am 6. Mai 1849 abbrannte. Das Konzert fand zu Ehren der Kaiser und Kaiserinnen von Frankreich und Österreich am 24. Mai 1812 abends 10 Uhr statt.

Von Reissiger, dem Kollegen Wagners im Dresdener Kapellmeisteramt, sei hier ein Brief in Faksimile beigeben. Das salbungsvolle Dankschreiben des Komponisten der „Felsenmühle" erhält durch das rückseitig gegebene Curriculum vitae und die Aufzählung seiner (bis 1852) 19 Ehrenmitglieds-Diplome ein amüsantes Relief.

Die Gesamtaufnahme des berühmten Orchesterkörpers, in dessen Mitte wir die Dirigenten Schuch und Hagen sehen, ist jüngsten Datums.

(Zur Geschichte des Dresdner Hoforchesters gehören noch die Porträts Haases und seiner Faustina, nach Original-Schattenbildern, das Paërs und das Carl Marias von Weber, eine Nachbildung des Theaterzettels zur Uraufführung des Tannhäuser und ein Doppelbild der heutigen Dirigenten Schuch und Hagen; alle diese werden im kommenden Heft publiziert werden. Die Reihe der Beilagen zu diesem Artikel wurde, wie erinnerlich, im Heft 23 eröffnet.)

Die Porträts von Emanuel Schikaneder und Justin Heinrich Knecht beziehen sich auf die Erinnerungsblätter im vorliegenden Heft.

Charles Villiers Stanford, der ausserordentlich vielseitige, englische Komponist und bekannte Dirigent, wird am 30. September d. J. sein 50. Lebensjahr erreichen, was der „Musik" Veranlassung bietet, ihren Lesern aus diesem Anlass sein wohlgetroffenes Porträt vorzuführen.

Das Exlibris ist für den IV. Quartalsband bestimmt. Für den zweiten Jahrgang wird unsern Lesern ein neues Exlibris überreicht werden.

Max Regers „In der Nacht" soll den Ausklang des ersten Jahrgangs der „Musik" bilden. Wir wollten nicht versäumen, unsern Freunden auch einmal eine moderne Klavierkomposition vorzulegen, und hoffen, mit der Beigabe dieser hier zum erstenmal veröffentlichten Arbeit des vielgenannten Münchener Komponisten ein eigengeartetes Stimmungsbild darzubieten.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Digitized by Google

Wir schliessen mit dem vorliegenden 24. Heft unsern ersten Jahrgang, nicht ohne den Ausdruck besonderen Dankes, den wir unsern verehrten Abonnenten hiermit abstatten. Zu unserer Freude konnten wir wahrnehmen, dass durch die MUSIK ein gewisses Solidaritätsgefühl zwischen den Ansprüchen und Wünschen unseres Abonnentenkreises und unsern Bestrebungen gewonnen worden ist. So wurde nicht nur unserer Bitte um Bekanntgabe von Adressen interessierter Freunde in einem fast überreichen Masse entsprochen, sondern wir konnten auch insbesondere die Wirkung persönlicher werktätiger Mithilfe zur Ausdehnung des Leserkreises dankbarlichst konstatieren.

Wenn nun auch der an sich reiche Zuwachs neuer Abonnenten die Feststellung des Bezugspreises für den II. Jahrgang heute natürlich noch nicht zulässt, so bringen wir dennoch unsere Absicht, den Abonnementspreis auf der bisherigen überaus billigen Basis — **das Quartal 3 Mark, den ganzen Jahrgang 10 Mark** — zu belassen, zur Durchführung, in der Erwartung, dass die bewiesene kräftige Mitarbeit zur Ausbreitung unserer Zeitschrift nicht erlahmt! —

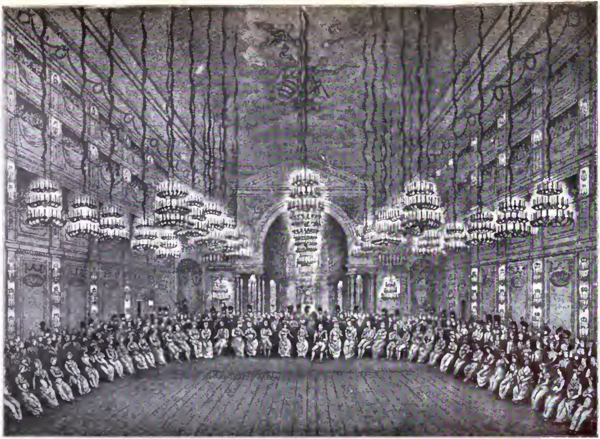
Der zweite Jahrgang der MUSIK, nur nach der typographischen Seite hin verändert und verbessert, wird im Charakter und Wert dem eben abgelaufenen in Nichts nachstehen; und so können wir der Überzeugung sein, dass uns das allseitig so warm entgegengebrachte Wohlwollen auch fernerhin in vollem Umfang erhalten bleibt.

Damit keine Verzögerung im Weiterbezug der MUSIK eintrete, bitten wir, sich freundlichst nebenstehender Einladung zur Erneuerung des Abonnements unverweilt bedienen zu wollen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Schuster & Loeffler
Verlag der MUSIK

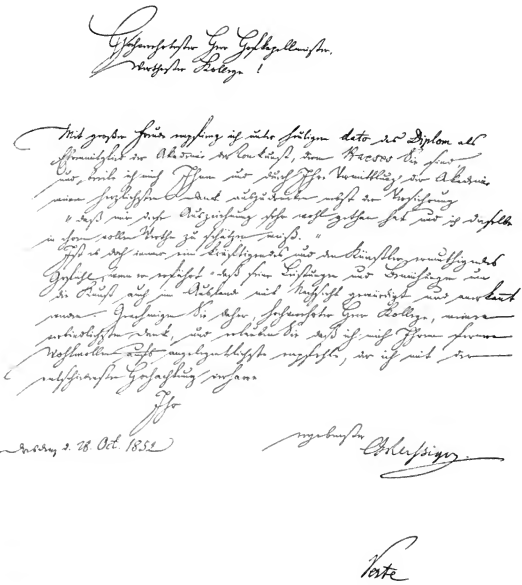
Digitized by Google



GROSSES KONZERT DER KGL. HOFKAPELLE AM 24. MAI 1812

I. 24

Digitized by Google



Hochverehrtester Herr Hofkapellmeister,
Werthester Kollege!

Mit großer Freude empfing ich unter heutigem dato das Diplom als Ehrenmitglied der Akademie der Tonkunst, dem [illegible] Sie ferner vor, beeile ich mich Ihnen und durch Ihre Vermittlung der Akademie meinen herzlichsten Dank auszudrücken nebst der Versicherung „daß mir diese Auszeichnung sehr wohl gethan hat und ich dieselbe in ihrem vollen Werthe zu schätzen weiß."
Ist es doch immer ein kräftigendes und den Künstler ermuthigendes Gefühl, wenn er erfährt, daß seine Leistungen und Bemühungen um die Kunst auch im Auslande mit Nachsicht gewürdigt und anerkannt werden. Genehmigen Sie daher, hochverehrter Herr Kollege, meinen verbindlichsten Dank, und erlauben Sie daß ich mich Ihrem ferneren Wohlwollen aufs angelegentlichste empfehle, der ich mit der vollkommensten Hochachtung verharre

Ihr
ergebenster
Reissiger

Dresden d. 28. Oct. 1852

Verte

BRIEF VON CARL GOTTLIEB REISSIGER

Curriculum vitae.

Carl Gottlieb Reißiger, erster Hofkapellmeister des Königs von Sachsen, Ritter des K. S. Civil-Verdienst-Ordens, geboren am 31. Januar 1798 in Belzig bei Wittenberg, kam 1811 auf das Gymnasium (Thomasschule) nach Leipzig; 1818 bezog er die Universität um Theologie zu studiren. Im zweiten Halbjahre des Jahres 1819 studirte er bei J. G. Schicht die Komposition und entschied sich für die musikal. Laufbahn, ging 1821 nach Wien zu seiner Ausbildung, alsdann zu P. Winter nach München. 1824 und 1825 war er in Paris, durchreiste Italien, wo er sich 8 Monate in Rom aufhielt und Kirchenmusik studirte. 1826 wurde er in Berlin als Lehrer der Komposition u. des Klavierspiels angestellt, von wo er bereits im November als K. Musicdirector nach Dresden berufen wurde. 1828 wurde er als K. Kapellmeister definitiv angestellt, 1848 erhielt er das Ritterkreuz des K. S. Civilverdienst-Ordens, und bei seinem 25jährigen Dienstjubiläum wurde er erster Hofkapellmeister Sr. Maj. des Königs.

Während meiner Amtsführung erhielt ich folgende Diplome:

1835. als Ehrenmitglied des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst.
1837. ——— des Musikvereins für den österreichischen Kaiserstaat.
1838. ——— der Euterpe in Leipzig.
1838. ——— des Pesth-Ofner Musikvereins.
1838. ——— des Mannheimer Musikvereins.
1839. ——— des Deutschen Nationalvereins.
1840. ——— der Münchner Liedertafel.
1841. als wirkliches Mitglied der K. Preuß. Akademie der Künste.
1841. als Ehrenmitglied der Akademie der Musik in Stockholm.
1842. ——— des Norddeutschen Musikvereins.
1843 ——— der Sta Cecilia in Rom.
1843. ——— der Concordia in Aachen.
1843. ——— des Mozarteum in Salzburg.
1844. ——— des Thüringer Sängerbundes.
1844. ——— der Filarmonischen Gesellschaft in Oporto.
1844. ——— des Chorregentenvereins in Wien.
1844. ——— des Orpheus in Dresden.
1852. ——— der Sophien-Akademie in Prag.
1852. ——— der Academie der Tonkunst in Wien

Digitized by Google



EMANUEL SCHIKANEDER
†21. SEPTEMBER 1812

I. 24

Digitized by Google



JUSTIN HEINRICH KNECHT
* 30. SEPTEMBER 1752

I. 24

Digitized by Google



J. Bacon & Sons, Leeds phot.

CHARLES VILLIERS STANFORD
* 30. SEPTEMBER 1852

I. 24

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 865 674

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE JAN 9 43

NOV 25 1960 NCF

Digitized by Google